Scanned by CamScanner

پیشِ نظر کتاب ہمارے واٹس ایپ گروپ کے سکالرز کی طلب پہ سافٹ میں تبدیل کی گئی ہے۔ مصنفِ کتاب کے لیے نیک خواہشات کے ساتھ سافٹ بنانے والوں کے حق میں دعائے خیر کی استدعا ہے۔

زیرِ نظر کتاب فیس بک گروپ ''کتب خانہ'' میں بھی اپلوڈ کر دی گئی ہے۔
گروپ کا لنک ملاحظہ کیجیے :

https://www.facebook.com/groups/1144796425720955/?ref=share

میر ظہیر عباس روستمانی

03072128068

کہانیوں کے انتخاب اور کہانیوں پر تخلیقی مباحث کا حامل

کتابی سلسلہ

کہانی گھر

ترتیب : زاہد حسن

تزئین : غلام مصطفےٰ

دوسری کتاب : جنوری، فروری، مارچ 2012

قیمت : -/150

سالانہ : -/600

رابطہ

708 گرین پارک بالمقابل گرڈ اسٹیشن نزد این بلاک سبزہ زار سکیم ملتان روڈ لاہور

فون: 0321-8893035 ای میل: kahanighar_zahid@yahoo.com

اوراقِ مسعود

نئے دریچے

آصف فرخی نے اپنے ادارے کی طرف سے مطبوعہ کتاب "افسانے کی تلاش" کے مقدمہ میں نیّر مسعود کی افسانہ نگاری پر بات کرتے ہوئے لکھا کہ نیّر مسعود نے افسانہ نگاری کو اپنی ادبی زندگی کے ایک نئے مرحلے کے طور پر اختیار کیا، اور اس طرح اختیار کیا کہ افسانہ ان کی ادبی شناخت کا اہم جزو بن گیا اور ان کا شمار اردو کے معدودے چند منفرد اور صاحبِ طرز افسانہ نگاروں میں کیا جانے لگا۔

یہ حقیقت ہے کہ وہ ایک مختلف اسلوب رکھنے والے افسانہ نگار کے ساتھ ساتھ ایک ذہین مترجم، نقاد اور خاکہ نگار ہیں۔ تاہم کہانی گھر کی اس کتاب میں ان کی افسانہ نگاری کے پہلو کو زیادہ اجاگر کرنے کی سعی کی گئی ہے۔

آصف فرخی

نیّر مسعود سے گفتگو

آصف فرّخی: نیّر صاحب! اردو افسانے میں آپ کا ورودِ مسعود نہایت خوش گوار اضافہ ہے۔ جس پر میں اکثر حیرت بھی کرتا ہوں۔ آپ اردو اور فارسی کے ممتاز عالم اور محقق ہیں، برصغیر کے علمی حلقوں میں آپ کا نام جانا پہچانا ہے۔ افسانہ نگاری آپ کے لیے کچھ ذریعۂ عزت نہیں رہی ہوگی۔ ان سب باتوں کے باوجود آپ افسانے لکھنے کی طرف مائل کیسے ہوئے؟

نیّر مسعود: آصف صاحب! ذریعۂ عزت تو استادی اور عالم جو آپ کہہ رہے ہیں تو نہ عالم ہوں میں اور نہ وہ

ذریعۂ عزت ہے، اور نہ افسانہ نگاری ایسی چیز ہے جس کو کہا جائے کہ ذریعۂ عزت نہیں ہے۔ یہ ایک آدھ اور لوگوں نے بھی لکھا۔ اصل میں، جو کچھ بھی میں نے لکھا وہ کوئی عزت وزّت حاصل کرنے کے لیے نہیں لکھا بلکہ ایک شوق سے لکھا۔ افسانے کا شوق مجھ کو بالکل بچپن ہی سے تھا۔ جو کچھ میں نے پڑھا تو افسانے کا زیادہ مطالعہ ہوا۔ اب اسی سلسلے میں، چوں کہ ہمارے گھر میں کتابیں علمی اور تحقیقی زیادہ تھیں تو ان کا مطالعہ بھی رہا، لیکن اصل شوق، جو ذاتی تھا، وہ افسانے ہی کا تھا۔ تو یہ پڑھتا رہا اور اردو کے جو اچھے افسانہ نگار تھے ان میں قریب قریب سبھی کو پڑھا ہے، جن کو بھی ہماری عمر کے لوگ پڑھتے تھے۔ پھر یہ جب جدید افسانے شروع ہوئے اور ان میں ابہام اور تجرید والا معاملہ تھا جس پر بحثیں ہوتی رہیں، یہ مجھ کو پسند نہیں آیا۔ اور افسانے لکھتا پہلے بھی تھا، مگر یہ کہ وہ اچھے نہیں ہوتے تھے تو ان کو چھپوایا نہیں، تلف کر دیا۔ بعد میں جب 'شب خون' نکلنا شروع ہوا، فاروقی صاحب سے دوستی ہوئی، ان سے بھی گفتگو ہوتی تھی اس موضوع پر۔ تو بھی میرا یہ کہنا تھا کہ اس طرح کا تجریدی افسانہ جو سمجھ ہی میں نہ آئے کہ افسانہ نگار کیا کہہ رہا ہے، یہ نہیں ٹھیک ہے۔ یعنی یہ معلوم ہو جانا چاہیے کہ آپ جو بات کہہ رہے ہیں، ان الفاظ کا مطلب کیا ہے۔ اب اس مطلب کا کیا مطلب ہے، اس پر چاہے بحث ہو۔ لیکن جو بات کہی جا رہی ہے وہ کم سے کم صاف طور پر واضح ہونی چاہیے۔ کچھ اس خیال سے، اور شوق تو پہلے بھی تھا، ایک آدھ افسانہ لکھا۔ 'سیمیا' بلکہ پہلے لکھا تھا، لیکن وہ پورا نہیں ہوا تھا اس لیے 'نصرت' پہلے چھپ گیا۔ 'نصرت' اصل میں ایک خواب تھا۔ 'نصرت' جو ہے وہ پورا تقریباً خواب کا واقعہ ہے۔ اور یہ جو لڑکی اس میں دکھائی ہے، یہ بھی تھی بچپن میں۔ ہم کھیلتے تھے ساتھ۔ تو خیر، وہ الگ ایک دلچسپ قصہ ہے اس خواب کا بھی۔ تو بیچ میں یہ ہو گیا تو 'نصرت' پہلے لکھا گیا ورنہ اصلاً 'سیمیا' پہلے شروع کیا تھا۔ اور خوب اتنا تھا کہ فاروقی صاحب پر یہ ظاہر کیا کہ یہ میرا لکھا ہوا نہیں ہے بلکہ ترجمہ ہے۔ خیر، فاروقی صاحب نے اس کو پسند کیا، چھاپ دیا۔ اتنے عرصے میں 'سیمیا' بھی مکمل ہو گیا۔ یہ بھی لکھ لیا۔ اس کے بعد بہت وقفے وقفے سے چند افسانے سب ملا کے یہ گیارہ لکھے۔ پابندی سے نہیں لکھ رہا ہوں۔ لیکن محرک گویا۔۔۔ اصل محرّک تو بس اپنی خواہش ہے کہ یہ میرا شوق ہے افسانے لکھنے کا۔

سوال: ان افسانوں کی فضا اور زبان اور ان کے کردار، وہ اردو کے اور افسانے، بلکہ اردو افسانے کا جو

مرکزی دھارا ہے، اس سے خاصے مختلف نظر آتے ہیں۔ یعنی آپ نے خود ایک قاری کے طور پر دیکھا کہ پہلے واقعیت پسند افسانہ لکھا جارہا تھا پھر تجرید اور علامت کا دور دورہ تھا اور اب یہ کہا جارہا ہے کہ کہانی پھر واپس آ رہی ہے۔ مگر آپ کے افسانے اس قسم کے رجحانات سے اور درجہ بندیوں سے بالکل الگ نظر آتے ہیں۔ تو صاحب یہ کیا طلسم ہے؟

نیر مسعود: اب اس میں کوئی بہت ہی منظم کوشش تو نہیں ہے۔ یہ ضرور ہے کہ جیسی سب کی خواہش ہوتی ہے کہ ہم ذرا دوسروں سے مختلف لکھیں، تو اب خالص حقیقت پسندی کا زمانہ تو نہیں رہا، اور تجرید اور سخت ابہام، یہ ذاتی طور پر مجھ کو پسند نہیں تھا۔ تو میں نے یہ سوچا کہ ان دونوں کے بیچ کی کوئی چیز ہو، حقیقت موجود تو ہو اس میں لیکن بالکل عُریاں حقیقت کے طور پر نہ ہو۔ اچھا، فضا کا جو ذکر آپ نے کیا، تو اصل میں اس فضا سے میں تھوڑا پریشان سا رہتا ہوں، اس لیے کہ مجھ کو خود یہ فضا دُھندلی دھندلی سی معلوم ہوتی ہے جو میں نہیں چاہتا تھا۔ لیکن وہ کسی طرح آ جاتی ہے، اور اس میں ایک، گویا خواب ناک سی کیفیت معلوم ہوتی ہے، گویا خواب کا بیان ہورہا ہے۔ یہ میری شعوری کوشش بھی نہیں ہے، نہ یہ بہت اچھی بات معلوم ہوتی ہے مجھ کو۔ مگر یہ کہ لوگ اس کو بھی پسند کرتے ہیں، میں اس کو اپنی خوش قسمتی سمجھتا ہوں۔ اب جو اس خواب ناکی کے علاوہ اگر فضا ہے، تو اس میں زیادہ ہاتھ زبان کا ہے۔ زبان کی طرف میں نے واقعی بہت توجہ کی۔ اس لیے کہ اردو نثر کے زوال کی مجھ کو بہت شکایت ہے۔ آپ سب کو محسوس ہو رہا ہوگا کہ نثر کو ایک تخلیقی چیز کی طرح برتنے کی طرف توجہ کم ہوگئی ہے، خاص طور پر ہمارے جو نوجوان لکھنے والے ہیں۔ چند لوگ ہیں، ہمارے قمر احسن ہیں جیسے، ان کی زبان بہت مضبوط ہے، خود آپ کی زبان ہے، حسین الحق ہیں، ورنہ نئے لکھنے والوں میں ایسا معلوم ہوتا ہے کہ زبان پر قابو نہیں ہے۔ تو سب سے زیادہ کوشش جو میں نے کی، وہ زبان ہی تھی کہ دُرست رکھنے کی اور جو بات کہنا ہے اس کے لیے کس قسم کے الفاظ استعمال کیے جائیں۔ اب اس کا اثر کسی طرح پڑا ہوگا جو ظاہر ہے کہ آپ لوگ، نقاد لوگ زیادہ سمجھ سکتے ہیں کہ زبان کا کیا اثر افسانے کی فضا وغیرہ میں ہے۔ کچھ سبب یہ بھی ہے کہ میرے خود بھی خیالات بہت واضح نہیں ہیں، مُبہم سے ہیں، تو جب الفاظ جب ان کو ادا کرتے ہیں تو ایک طرح کا دُھندلا پن سا اس میں آتا ہے، اور وہ فضا دوسری معلوم ہوتی ہے۔ ورنہ فضا حقیقتاً تو یہی جو ہماری آس پاس کی زندگی ہے، وہی فضا ہے اس میں

بھی، کردار بھی وہی ہیں۔ کہیں کہیں یہ شبہ ہوتا ہے کہ یہ شاید کسی اور زمان و مکان کی کہانیاں ہیں، لیکن اس میں ظاہر ہے کہ وہ اسی زندگی ہی سے لی گئی ہے۔ اب یہ کہ محلِ وقوع مثلاً 'سیمیا' کا اور 'مار گیر' کا، وہ شہر سے ہٹا دیا گیا ہے۔ دقت یہ ہے کہ اگر شہر کی فضا وہ نہیں ہے تو کسی اور ایسی جگہ کی فضا بھی نہیں ہے جس سے میں واقف ہوں کہ بتا سکوں کہ یہ فلاں جغرافیائی علاقے کا واقعہ ہے۔ تو جو آپ کو نئی یا نامانوس سی فضا محسوس ہوتی ہے، اس کا سبب اصل میں یہ ہے کہ خود میرے ذہن میں بھی وہ فضا۔۔۔ میری پہچانی ہوئی نہیں ہے۔

سوال: افسانوی ادب میں ایسی فضا جو نامانوس ہو، اس کی ایک صورت تو یہ ہے کہ Tolkien نے بالکل ایک تخئیلاتی جغرافیہ ہی تخلیق کیا ہوا ہے اور اس میں دریا اور پہاڑ اور بستیاں ہیں جن کا روئے زمین پر کوئی وجود نہیں ہے۔ یا پھر ایک جغرافیہ ہمارے ہاں داستانوں کا ہے، کہ ان میں نام الگ سہی، مثلاً طلسم اور در بند وغیرہ۔ مگر کلچر بہت آسانی کے ساتھ پہچانا جاتا ہے۔ اس سے بالکل مختلف صورت حال یہ ہے کہ ہمارا ۳۰ ، اور ۴۰ ، کے زمانے کا افسانہ ہے کہ ایک بہت ہی واضح سماجی اور سیاسی سیاق وسباق رکھتا ہے۔ آپ کے ہاں ویسے سیاق وسباق نظر نہیں آتے، ان معنوں میں کہ زمان و مکان میں ان کہانیوں کو کس مقام پر رکھا جائے۔ اس بارے میں وہ کہانی خود کوئی سُراغ نہیں دیتی؟

نیر مسعود: ہاں! یہ میں نے کوشش کی ہے کہ باقاعدہ طور پر یہ بتایا نہ جائے، اور اسی وجہ سے ناموں کے استعمال سے بہت گریز کیا ہے میں نے۔ اب اس وقت یاد تو نہیں آرہے، لیکن میرا خیال ہے کہ بمشکل تین چار نام ان سب کہانیوں میں آئے ہوں گے۔ شہروں کا نام بھی شاید ایک آدھ جگہ آ ہی گیا ہو۔ مذہب کا حوالہ بھی نہیں ہوتا ہے۔ اسی لیے جیسے 'سیمیا' میں قبرستان کا ذکر نہیں کیا گیا، اس کے لیے مُردہ میدان کا لفظ استعمال کیا، کہ واضح طور پر یہ نہ معلوم ہو کہ یہ مُسلم قبرستان ہے۔ تو یہ تو میں نے کوشش کی کسی زمان و مکان کے خانے میں وہ فِٹ نہ ہو سکیں۔ لیکن یہ نہیں کوشش تھی کہ وہ ان زمان و مکان سے ماورا، یا الگ ہٹ کر کوئی چیز ہو۔ اصل یہی ہے کہ وہ ہیں تو ہمارے ہی زمان و مکان، مثلاً 'اُوجھل' ہے تو 'اُوجھل' کو Place کیا جا سکتا ہے میرے گویا لڑکپن کا جو زمانہ تھا، اس وقت کی فضا اس میں ہے۔ 'عطرِ کافور' میں بھی ہے، لیکن اس کی پہچان کی جو چیزیں ہیں ان کا ذکر کرنے سے گریز کیا ہے میں نے عمداً۔ تو پھر وہی ایک

طرح کی دُھندلاہٹ سی آ گئی ہے کہ واضح طور پر معلوم نہیں ہو پا رہا ہے۔ اس کی کوشش میں نے کی، اور اس میں واقعی محنت بھی کرنا پڑی کہ بالکل واضح طور پر آپ نشان دہی نہیں کر سکتے کہ یہ ۱۹۲۰ء یا ۴۰ء کے آس پاس کے لکھنؤ کا قصہ ہے، یہ نہیں کہا جا سکتا۔ لیکن یہ کہ میرے ذہن میں وہ زمانہ رہتا تو ہے، بس اس کو بتانا نہیں چاہتا ہوں کہ یہ فلاں زمانے کا قصہ ہے۔

سوال: آخر اس نہ بتانے کی وجہ کیا ہے؟ لوگ بتانے پر اتنی محنت نہیں کرتے جتنی آپ نہ بتانے پر کرتے ہیں؟

نیّر مسعود (ہنسی): بھئی یہ ذرا ٹیڑھا سوال ہے۔ بتانے میں ایک طرح سے ذمہ داریاں بڑھ جاتی ہیں۔ اب وہ آپ نے شروع میں عالم والم کہا، تو عالم تو نہیں لیکن تحقیق سے مجھ کو سروکار رہتا ہے، تو محقق کی کچھ ذمہ داریاں ہوتی ہے۔ اگر کوئی حوالہ آپ نے زمان و مکان کا دے دیا تو پھر اصولاً ایسی کوئی چیز نہیں ہونی چاہیئے آپ کے افسانے میں، جو اس حوالے کے خلاف ہو جائے۔ بہت سیدھی سی مثال ہے کہ فرض کیجیے، اگر آپ ۲۰ء کا قصہ لکھ رہے ہیں تو پھر ساری چیزیں آپ کو ایسی رکھنا ہیں جو ۲۰ء کی ہوں، ایسی نہ ہوں جو ۲۰ء میں نہ ہوں، اور ۲۵ء میں آئی ہوں۔ تو وہ ذمہ داری بہت بڑھ جاتی ہے۔ اور یہ ایک طرح کی احتیاط پسندی ہے جو تحقیق کی وجہ سے طبیعت میں پیدا ہوئی۔ آپ اس کو سہل انگاری بھی کہہ سکتے ہیں۔ (ہنسی)۔ یہ ذمہ داری سے بچنے کے لیے میں نے کیا کہ خاص طور پر زمان و مکان کا حوالہ نہیں دیتا۔

سوال: اگر گریز کی وجہ سے آپ کی کہانیوں کی ایک خصوصیت یہ مُتعین ہوئی ہے کہ ان کا رشتہ جدید افسانے کے ساتھ ساتھ، کہانی کے اس اسلوب سے بھی جا ملتا ہے جسے آپ فنتاسی کہہ سکتے ہیں، یا رومانوی مُصنفوں کا جو اسلوب تھا جس کی ایک شکل ہوفمین کے ہاں یا ایڈگر ایلن پو کے ہاں ملتی ہے۔ آپ کی کہانیوں کا یہ رشتہ بہت مضبوط نظر آتا ہے؟

نیّر مسعود: جی ہاں! بس اس میں بھی کوئی بہت شعوری کوشش تو نہیں ہے۔ فنتاسی تو میں بالکل لکھنا چاہتا ہی نہیں ہوں۔ اور ان کہانیوں میں بھی فنتاسی ان معنوں میں نہیں ہے کہ یہ کہا جا سکے کہ اس طرح کے واقعات تو ہماری زندگی میں پیش نہیں آتے۔ یہاں تک کہ مثلاً 'مار گیر' کا قصہ بھی، جو بعض لوگوں کو بہت زیادہ فنتاسی معلوم ہوتا ہے، اس میں کوئی ایسی غیر حقیقی بات یا حقیقت کے منافی بات میں نے نہیں رکھی۔

'سیمیا' میں بھی کوئی ایسی بات ۔ ۔ ۔ مثلاً یہ عمل سیمیا ہے، تو یہ عمل ہوتا تھا۔ میر ۔ں کیا، میں نے تو خیر
منشی میڈی لال کی ایک کتاب تھی 'مجموعۂ عملیات نادرہ' اس میں یہ عمل پڑھا ت ۔میا کا۔ ہاں اس سلسلے میں
ایک دل چسپ بات جُملہ معترضہ کے طور پر بتادوں، جو فوراً کہنے میں بڑی سنسنی خیز معلوم ہوگی۔ 'سیمیا' میں
نے لکھا تھا قریب بارہ برس کی عمر میں۔ اور اس وقت اس کی وہی حیثیت تھی جو بارہ برس کا ایک بچہ لکھے گا
کہ ایک آدمی تھا، اور اس نے ایک کتا پالا تھا، اور اس کو سیمیا کا شوق ہوا، اور اس میں کتے کو استعمال کیا
لیکن اس عمل کے دوران کتا پاگل ہوگیا تھا اور اس آدمی کو کاٹ لیا، اور جب آدمی نے اپنے عمل سے پانی
برسایا تو اس پانی کے برسنے کے اثر سے اس پر و ۔لے گزیدگی کا دورہ پڑ گیا اور وہ مر گیا۔ تو یہ کہانی میں
نے بہت پہلے بچپن میں لکھی تھی۔ وہ بعد میں بہت تفصیل کے ساتھ 'سیمیا' کی صورت میں اب بالکل ظاہر
ہے کہ دوبارہ لکھی۔ اُس کا پتہ بھی نہیں کہ اب کہاں وہ بچگانی کہانی۔ اس دوران آپ کا سوال بالکل بھول
گیا کہ کیا پوچھا تھا آپ نے (ہنسی)۔ جُملہ معترضہ میں یہ بڑی خامی ہوتی ہے۔

سوال: سوال یہ تھا کہ آپ کی کہانیوں میں جدید افسانے سے زیادہ پو کی ٹیلز Tales کا جو انداز ہے، اس سے خاصا قریبی رشتہ پایا جاتا ہے؟

نیر مسعود: ہاں! پو کا اثر تو ہونا چاہیے اس لیے کہ پو مجھ کو بے حد پسند ہے، اور چوں کہ اس کے ہاں بھی ایک طرح سے بالکل حقیقت نگاری واضح طور پر نہیں ہے۔ اس کا اثر کچھ تو غیر شعوری طور پر پڑا ہوگا مجھ پر۔ اور پھر وہی بات کہ افسانے کو بالکل ایک حقیقی واقعے کی طرح بیان کرنا چوں کہ پسند نہیں تھا مجھ کو، اس لیے ناگزیر تھا کہ اس میں Tale والی کیفیت آجائے، کوئی کیفیت تو آنا ہی تھی۔ کچھ ظاہر ہے کہ اس طرح کی ٹیلز وغیرہ پڑھی ہوئی ہیں اور پسند بھی ہیں، تو وہ انداز آ گیا ہو۔ ویسے میری کوشش تو یہی رہتی ہے کہ وہ کچھ حکایت قسم کی چیز نہ معلوم ہو، اور مجھ کو خود اب بھی محسوس نہیں ہوتا کہ اس طرح کی ٹیلز کا انداز ہے، لیکن ظاہر ہے کہ پڑھنے والے محسوس کرتے ہیں اور وہ زیادہ مُستند ہیں لکھنے والے کی اپنی رائے کی بہ نسبت کہ کہانی میں یہ چیز ہے، اور وہ چیز نہیں ہے۔ زیادہ مُستند وہ ہے جو پڑھنے والا محسوس کرتا ہے۔

سوال: آپ کی کہانیوں کی فضا بعض دفعہ رُکی رُکی سی اور بند بندی معلوم ہوتی ہے جس سے بعض لوگوں کو یہ گمان گزرتا ہے کہ یہ کہانیاں خاصی Morbid ہیں۔ تو کیا خود آپ کو محسوس ہوتا ہے کہ آپ کی کہانیوں

میں Morbidity ہے؟

نیّر مسعود: Morbidity۔۔۔اب اس سے قطعِ نظر کہ آپ یہ اچھے معنی میں استعمال کر رہے ہیں یا بُرے معنی میں استعمال کر رہے ہیں، لیکن Morbidity غالباً ہے ان کہانیوں میں۔ کچھ تو میں خود جانتا ہوں اور کچھ آدمی کو اپنے بارے میں خوش فہمیاں ہوتی ہیں کہ وہ سمجھتا ہے کہ نہیں ہے، تو بھی ہوتی ہے۔تو Morbidity ہے، صاحب۔ اب برا ہو یا بھلا ہو، یہ انشاء اللہ رہے گی بھی آخری افسانے تک۔ (ہنسی)۔اب برا بھی نہیں معلوم ہوتا تھوڑا سا Morbid ہونا۔ بالکل صحت مند افسانہ کون سی اچھی چیز ہے؟ اس کے لیے اور اصناف موجود ہیں، آپ لکھیے، لیکن افسانے میں تھوڑا سا Morbidity، اور پیچیدگیاں اور پریشانیاں جو ہیں، وہ سب آ جائیں تو کیا حرج ہے؟ لیکن یہ کہ اس کی نشان دہی آپ کریں یا کوئی اور کرے، تو میں دل چسپی سے اس کو سُنوں گا۔اس لیے کہ جیسا میں نے عرض کیا، مجھ کو خود زیادہ علم نہیں ہے، بس یہ احساس ضرور ہے کہ Morbidity ہے افسانے میں کسی حد تک۔

سوال: بھئی دیکھیے، Morbid کا لفظ 'مریضانہ' کے معنی میں تو نہیں استعمال کیا ہے۔۔۔؟

نیّر مسعود: نہیں! اگر آپ کریں بھی تو اس پر اعتراض تھوڑی ہے۔ مجھے۔ مریضانہ اگر ہے کسی آدمی کا مزاج، تو کیوں نہ وہ اس کو ظاہر کرے؟

سوال: ہم اس لفظ کی وجہ سے اُلجھ سے گئے، Morbid کا لفظ کچھ ان کہانیوں کی اس خاصیت کے لیے پوری طرح مناسب نہیں ہے۔آپ نے کہا کہ آپ کی یہ تمام کہانیاں آپ کے بچپن میں اور اس زمانے میں Rooted ہیں، تو جس شہر کا نام آپ نے نہیں لیا، کہیں پس منظر میں سے، دُھند سے اس کی عمارتیں، حویلیاں اور دالان، محراب اور منبر جھلکتے ہیں۔۔۔؟

نیّر مسعود: ہاں! وہ تو جھلکے گا، ظاہر ہے۔۔۔

سوال: اور یہ جھلکتا ہوا شہر لکھنؤ سے بہت ملتا ہوا نظر آتا ہے۔۔۔؟

نیّر مسعود: ہاں! ہاں۔۔۔

سوال: تو ان کہانیوں میں Morbidity سے زیادہ، ایک Decadent شہر کی Decadent جھلک ہے۔۔۔؟

نیر مسعود: Decadence؟ اب میں پھر وہی عرض کروں گا کہ یہ جھلک اگر آپ کو محسوس ہو رہی ہے تو
مجھے اتفاق تو کرنا ہی پڑے گا، کیوں کہ میں کس طرح کہہ سکتا ہوں کہ نہیں صاحب، جھلک نہیں ہے۔ اس کا
مطلب یہ ہوگا کہ آپ فرضی بات کہہ رہے ہیں یا غلط بات کہہ رہے ہیں۔ تو اب یہ کہ میں نے اس کو
جھلکانے کی کوشش نہیں کی ہے۔ لیکن ظاہر ہے کہ جس فضا میں افسانے قائم ہوئے ہیں وہ اسی شہر کی فضا
ہے، اور اس شہر سے مجھ کو دل چسپی بھی، علاوہ اس کے کہ وہ وطن ہے میرا، کچھ ہے یہ عجیب و غریب شہر،
یوں بھی اس سے دل چسپی مجھ کو بہت ہے۔ اور تماشے بھی بہت یہاں دیکھے، زوال وغیرہ کے۔ میں تو پیدا
ہی ہوا ہوں تو یہاں کا معاشرہ زوال پذیر ہو چکا تھا، اور اس کے بعد اور بھی زیادہ زوال اس میں ہوتا گیا۔
محراب سے گویا مجھ کو کچھ ذاتی طور پر عجیب سی کیفیت ہے کہ مجھ کو بڑی خیال انگیز معلوم ہوتی ہے۔ علامت
میں اس کو نہیں کہوں گا، کیوں کہ علامت ولامت نہیں ہے وہ کسی چیز کی، لیکن اس میں ایک بڑی کیفیت
ہے۔ ہر محراب میں کئی داستانیں پوشیدہ ہیں۔ کچھ اس کا سبب غالباً یہ بھی ہے کہ واشنگٹن ارونگ کے الحمرا
والے افسانے مجھ کو بہت پسند تھے اور اس میں محراب کا ذکر بار بار آتا ہے۔ یوں بھی محراب کی صفت بھی یہ
ہے کہ پوری عمارت مٹ جائے گی، محراب اپنی ساخت کی وجہ سے باقی رہ جاتی ہے۔ تو لکھنؤ میں تنہا کھڑی
ہوئی محرابیں ایک زمانے میں بہت تھیں، اب تو کم ہیں۔ اور اس طرح کے مکان بہت دیکھے میں نے، اور
آپ کو وقت ملے گا تو نکلیے گا میرے ساتھ، تو آپ دیکھیے گا کہ ایک محراب ہے اور کئی فرلانگ اِدھر اُدھر
چھوٹے بڑے ٹکڑے دیواروں کے لکھوری اینٹوں کے، جن کو آپ غور سے دیکھیں تو پوری اس حویلی کا
نقشہ ذہن میں آ جائے گا کہ وہ کیسی ہوگی۔ اور پھر فطری طور پر یہ خیال آتا ہے ذہن میں کہ کس طرح جب
اس کی اصل شکل ہوگی تو کیسی ہوگی اور اس کے رہنے والے کیسے ہوں گے۔ اور چوں کہ میں واقف ہوں
بھی، لکھنؤ میں ہی رہتا ہوں، اور اپنے بزرگوں سے یہ سب واقعات سنے بھی ہیں۔ پرانی عمارتوں کے نقشے
کچھ خود دیکھے، کچھ سنے۔ کچھ تاریخ اودھ سے مجھ کو دل چسپی ہے۔ تو وہ سب چیزیں جو پس منظر میں تھیں
اور وہ چیزیں جو میرے سامنے آئیں اور میرے سامنے ختم ہوئیں، یہ سب پھر آ کر مجتمع ہو جاتی ہیں محراب،
دالان، راہداری اور ایسی باتوں میں تو ان کا ذکر آتا بھی ہے، اور ان کے ساتھ ان کے پس منظر میں جو
ساری چیزیں موجود ہیں، تو وہ لکھنے میں تھوڑی بہت جھلک۔۔۔ جھلکنا تو میں نہیں کہوں گا، اصل میں یہ

عجیب چیز ہے آصف صاحب! آپ نے تو خیر محسوس کیا ہوگا اس کو کہ بہت سی چیزیں ایسی ہو سکتی ہیں جو آپ بیان نہ کریں افسانے میں، اور پڑھنے والے کو محسوس ہو کہ یہ اس میں بیان کی گئی ہے۔ یہ موجود ہے کہ نہیں، وہ تو الگ چیز ہے کہ آپ نے اشارہ دے دیا اور پڑھنے والے کا ذہن متحرک ہو گیا، لیکن ایسا بھی ہوتا ہے کہ آپ نے دو چیزیں بیان کی ہیں، اور پڑھنے والے کو یہ محسوس ہو رہا ہے کہ آپ نے ان کے انسلاکات میں کوئی نہ کوئی ایسی چیز بھی بیان کی ہے جو حقیقت میں بیان نہیں کی گئی ہے۔ خود اپنے افسانوں میں، میں نے دیکھا، بعض لوگوں نے ذکر کیا کہ ایسی چیزیں دیکھی ہیں جو میں نے نہیں لکھیں۔ مثلاً نسوانی جسم کی خوش بوئیں۔ تو یہ شاید دو جگہ ہی لکھا ہے۔ اسی طرح قدموں کی آہٹ۔ یہ بھی دو جگہ ہے اور بس۔ لیکن شبہ یہ ہوتا ہے کہ ان کہانیوں میں بہت ہے ان چیزوں کا ذکر۔ تو وہ اصل ذکر گویا کاغذ پر نہیں آیا ہے، لیکن لکھنے والے کے ذہن میں وہ ہے۔ تو یہ کسی پر اسرار طریقے سے، میں نے دیکھا کہ یہ پڑھنے والوں پر بھی عیاں ہو جاتا ہے۔ اس میں بھی میں نے کوشش نہیں کی۔ اچھا، اب اس کو آپ ایک طرح کا کاروباری راز سمجھ لیجیے کہ بہت سی چیزوں کا ذکر عمداً نہیں ہے۔ پوری داستان کبھی تو میرے ذہن میں نہیں تھی اور کبھی ذہن میں تھی مگر میں نے لکھی نہیں۔ مثلاً 'اوجھل' کے لیے جتنا لکھا تھا، سب شامل کر دیتا تو اس کا قریب دس گنا افسانہ تھا یہ۔ جن چیزوں کا صرف ذکر ہے، مثلاً عورتوں سے اس کی ملاقاتوں کا، تو یہ سب تفصیل سے لکھا تھا۔ اس کے بعد کو ہٹا دیا۔ 'وقفہ' میں باپ کا جو حال ہے، تو باپ کی پوری کہانی میرے ذہن میں ہے۔ وہ میں نے لکھی نہیں تھی مگر میرے ذہن میں ہے۔ باپ کی شادی، اس بچے کی پیدائش، ماں کس وقت مری، کس طرح مری، ماں کے مرنے کے بعد باپ کا کیا حال ہوا، یہ سب ذہن میں ہے لیکن اس کا بیان نہیں کیا گیا ہے۔ بیان صرف اتنا رکھا ہے 'وقفہ' میں کہ باپ جہاں بیٹھتا ہے، اس کے اُوپر چھت سے ایک آرائش لٹک رہی ہے، تو کیوں لٹک رہی ہے، کیا ہے، یہ میں نے بھی نہیں بتایا، لیکن پڑھنے والے کو کچھ محسوس ہوتا ہے کہ اس میں کچھ ہے، اس کے پیچھے کوئی کہانی ہے۔ تو وہ کہانی میرے ذہن میں تو صاف ہے۔ اسی طرح 'عطر کافور' میں ماہ رخ سلطان کی گویا پوری کہانی اپنے ذہن میں ترتیب دے لی تھی، اور غرقاب دوشیزہ جو 'سیمیا' میں ہے، وہ تو پوری لکھی بھی تھی جو بعد میں نکال دی تھی۔ تو اب مجھے معلوم نہیں کہ یہ محض میرا واہمہ ہے یا اس میں حقیقت ہے، میرا خیال ہے کہ جب ایک چیز کو وجود میں لے آیا جائے، اس

کے بعد اس کو ہٹا دیا جائے، تب بھی اس کا وجود کسی نہ کسی صورت میں باقی رہ جاتا ہے۔ مثلاً آپ یہاں بیٹھے ہوئے ہیں اس صوفے پر۔ یہاں سے ہٹ جائیں گے تب بھی کسی حد تک، بہت ہی مبہم یا موہوم سا آپ کا وجود یہاں رہے گا۔ یعنی اِس صوفے میں، اور اُس صوفے میں جس پر کوئی شخص نہیں بیٹھا ہے، ابھی وہ بن کر آیا ہے فرنیچر کی دُکان سے، اس میں کچھ نہ کچھ فرق ضرور ہوتا ہے۔ اب ظاہر ہے اس فرق کو الفاظ میں ادا نہیں کیا جا سکتا، لیکن محسوس کیا جا سکتا ہے۔ تو میں نے یہ سوچا، تجربے ہی کے طور پر، کہ آیا افسانے میں بھی یہ ممکن ہے کہ نہیں کہ ایک کہانی ہم پوری بنالیں اور اس کو بیان نہ کریں، اشاروں میں بھی بیان نہ کریں، یہ نہیں کہ ملخص طور پر ذکر کر دیا اس کا، اور پڑھنے والے کو محسوس ہو کہ کوئی کہانی موجود ہے، اور اس کے ذہن میں بھی کہانی بن جاتی ہے چاہے بہت ہی مُبہم قسم کی ہو۔ تو یہ مجھ کو احساس ہوا کہ اس چیز میں کامیابی ہو سکتی ہے۔ اگر چہ میں خود کوئی بہت کامیاب نہیں رہا، لیکن اس طرح کی کامیابی ہو سکتی ہے۔ اس کی ایک مثال ہے، غیر ادبی مثال ہے لیکن بہت دلچسپ ہے۔ ایک خاتون تھیں جنہیں کھانا پکانے کی مہارت تھی۔ تو انہوں نے جو کھانا تیار کیا تو آدھ پاؤ گھی جس ہانڈی میں پڑتا تھا، اس میں کوئی ڈھائی کلو ڈالا، اور ہانڈی پکانے کے بعد اس میں سے اتنا نکال لیا کہ بس اس میں وہی رہا آدھا پاؤ۔ لیکن اس ہانڈی کی کیفیت وہی تھی جیسے بہت عمدہ اور خاصگی کھانا ہو گیا۔ تو یہ چیز کسی حد تک افسانے میں بھی۔۔۔ شاعری میں تو بہت یہ چیز کام آئے گی، لیکن افسانے میں کسی حد یہ چیز کام کرتی ہے کہ اگر جو واقعہ آپ بیان کر رہے ہیں، اس کے مختلف جو ضمنی واقعات ہیں، اگر انہیں آدمی اپنے ذہن میں ترتیب دے لے یا لکھ بھی لے، اور اس کے بعد نکال لے۔ اب یہ نکالنا ذرا ہمت کا کام ہوتا ہے۔ اس میں، میں نے ہمت سے کام لیا۔ اپنی کسی بھی تحریر کو تلف کرنا اچھا نہیں معلوم ہوتا، لیکن کاٹا میں نے خوب بے دھڑک ہے، اور یہ سب افسانے اصلاً اس سے بہت زیادہ طویل تھے۔ تو اس کی وجہ سے وہ چیز تھوڑی بہت آ گئی ہو گی کہ جتنا بیان کیا جا رہا ہے اس کے علاوہ بھی اس میں کچھ اور موجود ہے، اور کسی وجہ سے لکھنے والے نے بیان نہیں کیا۔ اور اصل دقت جو مجھ کو پیش آتی ہے، وہ اسی میں آتی ہے کہ کیا چیز رکھی جائے اور کیا نہ رکھی جائے، اور کیا بیان کیا جائے، اور اس سے کم اہمیت کی نہیں بلکہ زیادہ ہی اہمیت کی بات یہ ہے کہ کیا نہ بیان کیا جائے

سوال: اس کچھ بیان کر دینے اور کچھ چھوڑ کر بھی اس کے لیے گنجائش رکھنے سے بعض مرتبہ آپ کی کہانیوں میں ناول کی سی کشادگی کا احساس ہوتا ہے۔ پڑھنے والوں کو یہ آس سی بندھتی ہے کہ لکھنے والا ناول کی طرف لے جائے گا، اور کہانی کو Follow-up کرے گا۔ بعض دفعہ آپ کہانی کو ایسے مقام پر چھوڑ دیتے ہیں کہ جہاں وہ ابھی نقطۂ عروج پر نہیں پہنچی ہے، اور لگتا ہے کہ اپنے بیان کے لیے کچھ اور وسعت طلب کر رہی ہے؟

نیر مسعود: ہاں! اس کا ایک سبب تو یہ ہے کہ ڈرامائی خاتمے سے مجھے نہیں معلوم کیوں، بچپن ہی سے چڑ تھی۔ یہ بات ہے کہ افسانے کا انجام ڈرامائی نہ ہونا چاہیے، تو اگر ڈرامائی نہ ہونا چاہیے تو یہ محسوس نہ ہو کہ بس اب افسانہ ختم ہو گیا، کچھ نہیں رہا۔ کچھ یہ بھی ہوتا ہے کہ یہ خواہش سی رہتی ہے کہ یہ افسانہ اور لکھیے، یا اس سلسلے کا اور افسانہ لکھا جائے۔ ناول لکھنے کا ارادہ تو نہیں کیا، نہ آئندہ شاید لکھوں گا اس لیے کہ ناول لکھنا مجھ کو بہت مشکل معلوم ہوتا ہے۔ اور کم سے کم میں غالباً بالکل نہیں لکھ سکوں گا ناول۔ لیکن افسانوں میں یہ ضرور ہوتا ہے کہ یہ محسوس ہو کہ ابھی پوری طرح ختم نہیں ہوا افسانہ، بلکہ اس کے جس حصے کا بیان کیا جا رہا ہے صرف وہ مکمل طور پر حصہ ختم ہو گیا۔ خود 'سیمیا' میں اس طرح کی کوشش کر کے۔۔۔ ویسے افسانے اس ترتیب سے لکھے نہیں گئے، لیکن 'سیمیا' کے افسانوں میں شروع سے آخر تک ایک طرح کا ربط ہے کہ ایک شخص کی داستان ہے جو سلسلہ وار بڑھ رہی ہے۔ بلکہ محمود ایاز صاحب نے تو مجھ کو یہ لکھا کہ آپ انہیں افسانے کیوں کہہ رہے ہیں، یہ تو ایک مکمل کتاب ہے۔ لیکن میرا ارادہ یہ نہیں تھا کہ اس کو ناول کی طرح لکھوں، بلکہ سب افسانے ایک دوسرے سے مربوط ہوں۔ چناں چہ آخر میں جب 'مسکن' لکھا تو اس کو اس موڑ پر ہی گویا ختم کر دیا جہاں سے 'اوجھل' شروع ہوا تھا۔ وہیں ختم ہو گئی وہ کہانی۔ کچھ اپنی یہ کم زوری بھی ہے کہ نیا پلاٹ ذرا مشکل سے سوجھتا ہے۔ بلکہ پلاٹ تو اصل میں سوجھتا ہی نہیں اچھا مجھ سے، کچھ دھندلا سا خاکہ اس کا ذہن میں آتا ہے۔ تو اس میں یہ آسانی معلوم ہوتی ہے کہ پہلے کی کوئی کہانی ہے تو اس میں سے کوئی چیز نکال کر اس کو آگے بڑھا دیا جائے۔ لیکن اصلاً اس بات کی کوئی بہت کوشش میں نے نہیں کی ہے کہ کہانیاں پڑھنے میں یہ محسوس ہو کہ نامکمل ہیں، ابھی کچھ اور بھی کہنا ہے۔ اب اس کو کم زوری بھی آپ کہہ سکتے ہیں کہ اس طرح سے ختم نہیں کر پاتا ہوں افسانہ جیسے یہ معلوم ہو کہ اب بالکل ختم ہو گیا ہے افسانہ یہاں پر۔ کچھ نہ کچھ

ناتمامی کا احساس رہتا ہے۔

سوال: ابھی یہ بات ہو رہی تھی کہ یہ افسانے، رجحانات کی اس دھارا سے قدرے مختلف ہیں جو اردو افسانے میں جاری وساری رہی ہے۔ آپ نے جن افسانہ نگاروں کو پڑھا ہے، تو آپ ان سے کس طرح Relate کرتے ہیں؟ کون سی چیزیں آپ کو بھاتی ہیں، کون سے افسانہ نگار پسند آتے ہیں، کون سے نہیں آتے؟

نیر مسعود: اب میرے جو پسندیدہ افسانہ نگار اردو کے ہیں، وہ یوں ہیں کہ سب سے زیادہ تو مجھ کو غلام عباس صاحب پسند ہیں۔ پھر حیات اللہ انصاری ہیں۔ اس کے بعد اپنے زمانے کے، یعنی جو معاصرین ہیں، ان میں بہت لوگ ہیں۔ انتظار حسین کا سب سے پہلے نام آئے گا۔ لیکن تاثر جن سے میں نے قبول کیا تو وہ ۔۔۔ میرا خیال ہے کہ غلام عباس کا ہونا چاہیے، اس لیے کہ میں نے اس طرح پڑھا ہے۔ جیسے کسی اُستاد کی چیز پڑھی جائے، اور اس طرح کہ گویا اس سے سیکھنا چاہیے، غلام عباس سے، کہ کہانی کس طرح بیان کی جائے۔ پھر باہر والوں میں کافکا اور پو اور ایملی برانٹی اور دوستوئیفسکی ہیں۔ تو ان میں بھی ایملی برانٹی اور دوستوئیفسکی کے بارے میں تو یہ محسوس ہوا کہ ان کی پیروی نہیں ہو سکتی، کسی بھی طرح سے ان کا اثر قبول نہیں کیا جا سکتا، ان کے ہاں اس طرح کی کوئی چیز نہیں ہے کہ دوسرا اس کو اپنا سکے۔ کافکا اور پو کے ہاں نسبتاً یہ محسوس ہوا کہ ان کو گویا بطور درسی کتاب کے پڑھا جا سکتا ہے۔ تو اب جان کر ظاہر ہے کہ میں نے کوشش نہیں کی ہے، لیکن میرا خیال ہے کہ ان کا اثر مجھ پر پڑا ہوگا۔ اس لیے کہ ان کو پڑھ کر یہ خواہش بھی ہوتی تھی کہ اس طرح کا لکھا جائے کہ کچھ ان چیزوں کی جھلک آ جائے اس میں۔ اچھا، خود عظیم بیگ چغتائی اور رفیق حسین، جن پر آپ نے بہت اچھا مضمون لکھ دیا ہے، ان کے ہاں مجھ کو یہ محسوس ہوتا ہے کہ گویا یہ لوگ درس کی حیثیت رکھتے ہیں۔ ان سے آدمی سیکھ سکتا ہے کہ افسانہ کس طرح لکھا جائے۔ اب ظاہر ہے کہ باقاعدہ کوشش کسی کی پیروی یا نقالی کی نہیں کی ہے، لیکن یہ چوں کہ ماڈل اپنے ذہن میں تھے، اس لیے ان کا اثر کچھ نہ کچھ تو ضرور ہوا ہوگا۔ کوشش بہر حال، جیسی سب کرتے ہیں کہ مختلف لکھا جائے، جیسے افسانے عام طور پر لکھے جا رہے ہیں، ویسے نہ لکھیں۔ اس کا سبب یہ نہیں تھا کہ وہ افسانے اچھے نہیں تھے۔ اس نظر سے بھی بہت افسانے پڑھے ہیں میں نے کہ کیسے نہ لکھا جائے۔ بلکہ زیادہ ۔۔۔ حالاں کہ ذہن میں زیادہ

توجہ اس پر رہتی ہے، لیکن افسانے بھی اور شاعری بھی، ان کو پڑھنے میں گویا ان کی خوبیوں سے زیادہ توجہ اس پر رہتی ہے کہ کیا چیز اس میں گڑبڑ ہوگئی جس کی وجہ سے افسانہ خراب ہوگیا، یا کس طرح اور بہتر ہوسکتا تھا۔ تو یہ منفی تعلیم تو خیر بہت سے افسانوں سے حاصل کی ہے، اور ماشاءاللہ آج کل بھی اس قسم کے افسانے لکھے جارہے ہیں (ہنسی)۔ لیکن مثبت اثر اگر کسی کا ہے تو وہ خاص طور پر ہمارے غلام عباس کا یقیناً ہونا چاہیے۔ یا پھر اپنے اور پرانے لکھنے والوں میں مرزا رسوا ہیں جیسے۔ ان کا بھی مجھ کو یہی محسوس ہوا کہ آدمی اگر ان کو غور سے پڑھے تو پھر وہ اچھا لکھ سکتا ہے۔ زبان بھی اور واقعات کو بیان کس طرح کیا جائے۔ اصل تو یہی ہے کہ قصہ بیان کرنا ہی اصل فن ہے، جو موضوع ہے اس کے لحاظ سے کون سا اسلوب اختیار کیا جائے۔ اس کی طرف میں نے زیادہ توجہ بھی رکھی۔ اب کچھ چیزیں جوان لوگوں کی پیروی کا نتیجہ نہیں ہوں گی، کہ مثلاً اب اضافت کا استعمال تقریباً نہیں ملے گا آپ کو میری کہانیوں میں۔ واوِعطف کا بھی استعمال بہت کم ملے گا۔ لیکن اس کو لازمہ نہیں بننے دیا کہ گویا اپنے اوپر دروازہ بند کرلیا کہ اضافت کسی صورت استعمال نہیں کریں گے۔ تو اضافتیں مل جائیں گی، لیکن بہت کم ملیں گی۔ محاورے سے بھی عمداً بہت گریز کیا ہے، اور میرا خیال ہے کہ کوئی محاورہ نہیں ہے ان کہانیوں میں۔ لیکن ہوں گے ضرور۔ اس کی بہرحال کوشش کی ہے کہ کوئی ایسا محاورہ نہ ہو جیسے 'آگ برس رہی تھی'، 'موسلادھار پانی برس رہا تھا' یہ محاورے نہ استعمال کیے جائیں۔ یہ مجھ کو ایک سستا نسخہ نظر آیا زبان میں تھوڑی سی اجنبیت پیدا کرنے کا۔ اس کا نتیجہ یہ بھی ہوا کہ بعض لوگوں کو خیال ہوا کہ یہ افسانے اصلاً ترجمہ ہیں کہیں اور سے۔ 'مارگیر' پر تو باقاعدہ ڈاکٹر محمد عقیل نے خط لکھ کر پوچھا کہ یہ آپ نے خود لکھا ہے یا کہیں سے ترجمہ کیا ہے۔ تو وہ سبب وہی تھا کہ چونکہ اس میں محاورے نہیں تھے تو زبان تھوڑی سی اجنبی معلوم ہونے لگی۔ اور اضافت وغیرہ۔۔۔ مجھ کو یہ محسوس ہوا کہ فارسی آمیز زبان ہمارے افسانوں کے لیے مناسب نہیں ہے۔ اب ظاہر ہے کہ یہ بھی خیال غلط ہے، اضافت کے ساتھ بھی افسانہ لکھا جاتا ہے۔ لیکن مجھ کو یہ محسوس ہوتا ہے کہ اگر یہ اضافتیں اور باقاعدہ ادبی زبان استعمال کی جائے گی تو افسانہ مجروح ہوجائے گا کسی طرح۔ یا پھر یہ سمجھ لیجیے کہ میں لکھوں گا تو افسانہ مجروح ہوجائے گا، یوں سمجھ لیجیے کہ افسانے کی کم زوری ہوگی۔ لیکن یوں اصولی طور پر میں اس کے خلاف نہیں ہوں کہ اضافت اور محاورے افسانے میں استعمال ہوں۔ بہت سی

صورتوں میں ظاہر ہے کہ محاورے کے بغیر چارہ نہیں ہوگا، خاص طور پر اگر آپ مکالمہ لکھ رہے ہیں، اور وہ مکالمہ وقت کے کسی فریم کے اندر ہے، تب تو محاورہ ضروری ہے۔ لیکن ان موقعوں پر بھی میں نے محاورے سے گریز کیا ہے۔ کچھ شاید یہ سبب بھی ہو جس کی وجہ سے آپ نے فرمایا کہ یہ گویا کسی مخصوص زمان و مکان میں ان کہانیوں کو فٹ نہیں کیا جا سکتا۔ اس لیے کہ زبان کے ذریعے سے اس طرح کا کوئی اشارہ میں نہیں دینا چاہتا کہ یہ فلاں زمانے کا آدمی کا بول رہا ہے۔

سوال: آپ نے اس سوال کا جواب بھی دے دیا جو میں زبان کے سلسلے میں آپ کے مخصوص رویے کے بارے میں پوچھنا چاہ رہا تھا۔ ایک سوال اور یہ سامنے آتا ہے کہ آپ نے اپنے پسندیدہ افسانہ نگاروں میں عظیم بیگ چغتائی کا نام لیا۔ ان کو بالعموم مزاح نگار سمجھا جاتا ہے۔ آپ کی کہانیوں میں مزاح تو محاوروں سے بھی کم ہے۔ یا پھر عظیم بیگ چغتائی آپ کو کسی ایسے حوالے سے پسند ہیں جو ان کی اس شہرت سے مختلف ہے۔ بہرصورت، یہ بات وضاحت طلب ہے؟

نیر مسعود: عظیم بیگ کے بارے میں ایک تو خیر یہی کہ ان کی شہرت ہوگئی مزاح نگار کی حیثیت سے، لیکن ان کی بہت سی کہانیاں ہیں اور ناول ہیں 'چمکی' ہے جیسے۔۔۔ تو چوں کہ وہ شگفتہ نگار تھے اور مزاح نگار تھے اس لیے 'چمکی' دل چسپ تو بہت ہے، لیکن مزاحیہ کتاب بالکل نہیں ہے، مجھ کو خاصی ہولناک چیز معلوم ہوتی ہے اور بہت ہی سنجیدہ چیز ہے۔ میں اس کو اردو کے بہترین ناولوں میں تو ضرور ہی سمجھتا ہوں، اور اب یہ کہنے کی ہمت نہیں پڑتی ورنہ اس کو بہترین ناول بھی کہا جا سکتا ہے۔ تو وہ کسی طرح بھی مزاحیہ ناول نہیں ہے۔ ذاتی اسلوب میں، مصنف کے ہاں چوں کہ ایک طرح کی شگفتگی ہے تو مزاحیہ فقرے وغیرہ آ جاتے ہیں، سچویشن بھی کوئی مزاحیہ نہیں ہے۔ اچھا، 'سوانہ کی روحیں' تو آپ جانتے ہی ہیں۔ اس میں تو مزاح کا شائبہ بھی نہیں ہے۔ 'چاول' ان کا ایک افسانہ ہے جو ایک طرح سے بھیانک کہانی ہے۔ اس میں بھی مزاح نہیں ہے۔ اس طرح اور بہت سی ان کی تحریریں ہیں جو بالکل مشہور نہیں ہوئی ہیں، جو آج کل کے تجریدی افسانے کی قسم کی ہیں۔ بس یہ کہ ان کی چند چیزیں مشہور ہوگئیں جو مزاحیہ تھیں۔ اور مجھ کو تو یہ شبہ ہو رہا ہے کہ وہ شخص اصلاً مزاح نگار نہیں تھا۔ 'کھرپا بہادر' کا شروع کا حصہ میں نے پڑھا تو وہ بے حد مزاحیہ تحریر ہے، لیکن پوری پڑھ کے یہ اندازہ ہوتا ہے کہ وہ مزاحیہ چیز نہیں ہے، خاصی سنجیدہ تحریر ہے۔ 'کولتار' بھی شروع مزاح سے

ہوتی ہے لیکن بعد میں جا کر سنجیدہ اور سنگین ہوجاتی ہے۔ بلکہ ان کی بعض کہانیاں تجرید کے اس قدر قریب پہنچ گئی ہیں کہ لگتا ہے بلراج مین را کی لکھی ہوئی ہیں۔ بعض کہانیاں اس طرح کی ہیں۔ 'چغتائی کے افسانے' اور 'مضامین چغتائی' میں کئی چیزیں اس طرح کی ہیں۔ اور 'ساقی' میں ان کی جو چیزیں مختصر نثری تحریروں کے طور پر چھپی ہیں، وہ بھی بے حد منفرد ہیں۔ اصل میں یہ بے حد ذہین اور صلاحیت والے آدمی تھے عظیم بیگ۔ مگر چوں کہ مزاح نگار کی حیثیت سے شہرت ہوئی، تو انہوں نے مزاحیہ لکھنا بھی شروع کردیا۔ ایک اور ان کا ناول ہے، اس کا تو اب نام بھی لوگوں کو پتہ نہیں ہے، حالانکہ لاہور سے چھاپی تھی۔ امتیاز علی تاج نے۔ 'گورے کالے' کتاب کا نام تھا، جس میں یورپ سے ایک لڑکی کو بیاہ کے ایک رئیس زادہ لے آتا ہے، اور یہاں کے مسائل جو پیدا ہوئے ان کی کہانی ہے اور بہت اچھی کہانی ہے۔ اور مزاحیہ نہیں ہے۔ اور پھر یہ کہ کہانی بیان کرنے کا فن جن چند لوگوں کو ہمارے ہاں آتا ہے ان میں عظیم بیگ کا نام سرفہرست لانا ہوگا۔ یہی رفیق حسین کے ہاں بھی ہے۔ ان کے موضوعات سے کوئی بہت دلچسپی نہیں ہے مجھ کو اور نہ ان کو بہت اہمیت ہے۔ اصل چیز یہی ہے کہ جو قصہ ان کو بیان کرنا ہے، اس کو وہ کس طرح بیان کررہے ہیں۔ اور خود بیان کرنے والے کا رویہ کیا ہے۔ تو ان لوگوں کے ہاں، کوئی بہت جذباتی تعلق اپنے کرداروں سے نہیں معلوم ہوتا ہے، یعنی تعلق ہوتا ہے، اس کا اظہار زیادہ نہیں کرتے ہیں۔ تو یہ چیز بھی مجھے کمزوری معلوم ہوتی ہے افسانہ نگار میں کہ وہ ظاہر کردے اپنا جذباتی تعلق کہ فلاں کردار سے مجھ کو بہت لگاؤ ہے اور فلاں کو میں بہت بُرا سمجھتا ہوں۔ ظاہر نہیں ہونا چاہیے، بیان میں پڑھنے والے کو یہ محسوس ہوجائے کہ یہ کردار ہمدردی کے قابل ہے یا قابل نفرت ہے۔ تو ان لوگوں کے ہاں مجھ کو یہ محسوس ہوا کہ یہ خود قاری کو بتاتے نہیں ہیں کہ یہ بہت بُرا کردار ہے۔ اس کا بھی مجھ پر کچھ اثر پڑا ہے۔ اس لیے کہ یہ ادا اچھی معلوم ہوئی ان لوگوں کی۔

سوال: دیکھیے ہم بھٹکتے بھٹکاتے افسانے کی تنقید کی طرف آنکلے۔ یہ مرحلہ سخت ہے۔ اور یہاں سے احتیاط کے ساتھ گزرنا ہوگا۔ آج کل تو افسانے کی تنقید بے حساب لکھی جارہی ہے، خصوصاً آپ کے ہاں ہندوستان میں تو افسانے کی تنقید کا بہت کام سامنے آیا ہے، اور بہت معتبر اور مستند لوگوں نے بھی لکھا ہے۔ تو ایک ایسے افسانہ نگار کی حیثیت سے، جو خود نقاد بھی ہے، آپ کیا محسوس کرتے ہیں؟

نیّر مسعود: اب ظاہر ہے کہ جیسی تنقید ہونا چاہیے تھے ابھی تک ویسی نہیں سامنے آئی ہے۔ کچھ ہمارے ہاں افسانوی ادب کی تنقید کے اصول اور طریقۂ کار وغیرہ ابھی ٹھیک سے متعین نہیں ہوئے ہیں۔ شاعری پر تنقید زیادہ ہوئی ہے۔ وہ بھی ظاہر ہے کہ بہت اطمینان بخش نہیں ہے۔ تو افسانوی ادب پر ہمارے دوست مہدی جعفر نے کچھ شروع کی تھی تنقید، لیکن اب وہ میدان سے ہٹ گئے۔ ابھی تک تو شمس الرحمٰن فاروقی صاحب ہیں جنہوں نے سب سے زیادہ سنجیدگی سے اور باقاعدگی سے فکشن کا مطالعہ کیا، حالاں کہ وہ اپنے کو فکشن کا آدمی نہیں کہتے ہیں۔ ان کو یہ دعویٰ نہیں ہے کہ میں فکشن کا ماہر ہوں، لیکن انہوں نے جو کچھ لکھا ہے اس کو تو ہم فکشن کی باقاعدہ تنقید کہہ سکتے ہیں۔ اس کے علاوہ اور لوگوں نے بھی لکھا ہے۔ بعض نے، ظاہر ہے، اچھا بھی لکھا ہوگا، لیکن فکشن کی تنقید میں نے پڑھی بھی نہیں ہے زیادہ، میری سمجھ میں نہیں آتا کہ کیا سبب ہے اس کا، لیکن فکشن کی تنقید سے مجھ کو کوئی دلچسپی نہیں معلوم ہوتی۔

سوال: آپ کی ادبی و ذہنی سرگرمی کے دو دائرے ہیں، ایک تو آپ کے افسانوں کا، جس کے بارے میں ہم گفتگو کرتے آئے ہیں، دوسرے آپ کی علمی تحقیق، جس کا صرف سرسری حوالہ آیا۔ تو کیا یہ دو دائرے کہیں ملتے ہیں؟ یعنی آپ کی تحقیق، آپ کے افسانوں کی تعمیر یا بُنت سے کیا رشتہ رکھتی ہے؟ اس میں مدد دیتی ہے، یا حارج ہوتی ہے، یا لاتعلق رہتی ہے؟ کیا دونوں چیزیں کہیں جڑتی ہیں؟

نیّر مسعود: ہاں! جڑتی ہیں اور مجھ کو تو یہ ایک دوسرے کو مدد دیتی ہوئی معلوم ہوتی ہیں۔ اصل تو خیر یہ ہے کہ یہ دونوں چوں کہ بالکل الگ الگ چیزیں ہیں، تو یہ ایک دوسرے کی رکاوٹ بھی بن سکتی ہیں، لیکن معاون بھی ہو سکتی ہیں۔ مجھ کو یہ معاون معلوم ہوتی ہیں۔ چوں کہ یہ سوال آپ نے بہت عمدہ کیا ہے، تو اصل یہ ہے کہ شروع میں، میں نے افسانے ہی لکھے، بچپن میں۔ وہ نہیں چھپوائے۔ بچوں کے رسالوں میں چھپے، بہت کہانیاں لکھیں اور اپنے نزدیک بہت اچھی لکھیں، لیکن ان کو چھپوایا نہیں، اور پھر کچھ دن بعد ان کو دیکھا تو وہ ظاہر ہے کہ بچکانی قسم کی چیزیں تھیں۔ اب بھی پرانے کاغذات میں دو کہانیاں خاصی طویل مجھ کو ملیں، جو پندرہ سولہ سال کی عمر کی ہوں گی۔ اب میں سوچتا ہوں کہ ان کہانیوں کو چھپوا دینا چاہیے تھا، گویا اس عمر میں ان کہانیوں سے مطمئن ہونا چاہیے تھا۔ اب ظاہر ہے کہ ان کے چھپوانے کا کوئی سوال نہیں، کیوں کہ وہ بہت کچی کہانیاں ہیں۔ تو اس کے بعد جب پھر یہ غرّہ پیدا ہوا کہ میں افسانہ نگاری کر سکتا ہوں، تب کچھ لکھا

دکھا۔ لیکن عین اس وقت تحقیق کے میدان میں گویا دھکیلا گیا مجھ کو۔ رجب علی بیگ سرور پر کام کیا۔ والد مرحوم تو محقق تھے ہی، اور تحقیق کے اصول اور طریقۂ کار گویا ان سے پوچھے۔ تو اس میں ذمہ داری کا احساس یا جو کچھ بھی کہیے، بہت ہوتا ہے۔ تو چار پانچ سال تک رجب علی بیگ سرور پر تحقیقی کام کیا، اور ابھی اس پر ڈگری ملی بھی نہیں تھی کہ فارسی میں تحقیق شروع کر دی۔ فارسی میں بھی پی ایچ ڈی کیا۔ تو یہ قریب آٹھ دس سال گویا، جب میرا خیال تھا کہ اب مجھ کو افسانہ لکھنا چاہیے وہ گزر گئے اس تحقیق میں۔ اس کے بعد پھر افسانہ نگاری شروع کی۔ تو اب گویا ذہنی تربیت یوں تو یہ کہا جا سکتا ہے کہ میری تربیت دوسری طرح کی ہوگئی، لیکن پھر افسانہ لکھنے میں مجھ کو ایک Relaxation کا سا احساس ہوا کہ اب آپ اپنی مرضی کے مالک ہیں، جو جی چاہے گا ہمارا لکھیں گے، کوئی نہیں روک سکے گا۔ جب کہ تحقیق میں ظاہر ہے کہ ہر جملے کی جواب دہی آپ پر ہے، یہ آپ نے کیوں لکھا، یہ آپ نے کہاں سے لکھا، کس بنیاد پر لکھا، سند دیجیے، حوالہ دیجیے۔ تو ایک تو تحقیق کے بعد افسانہ لکھنے میں جو کشادگی کا اور آزادی کا تصور تھا، اس نے تو مجھ کو بہت فائدہ پہنچایا۔ دوسری چیز یہ ہوئی کہ تحقیق میں آپ کو جو کچھ معلوم ہے مستند حوالوں سے، وہی آپ لکھ سکتے ہیں۔ تو اب اس میں ظاہر ہے کہ بڑی پریشانیاں ہوتی ہیں، کہ فرض کر لیجیے کہ رجب علی بیگ سرور پر لکھ رہا ہوں تو بعض بہت اہم چیزیں جو ان کی زندگی کے بارے میں لکھنا چاہئیں، وہ نہیں معلوم ہیں اور اس لیے نہیں لکھیں گے، تو ایک طرح کی ناتمامی کا احساس ہوتا ہے تحقیق میں کہ یہ میں نہیں لکھ پایا۔ افسانہ لکھنے میں وہ ناتمامی کا احساس ختم ہو جاتا ہے۔ اب افسانے میں اگر رجب علی بیگ سرور ہے میرا کردار، تو میرا جو جی چاہے گا، اس کی زندگی کے جس پہلو کو چاہوں گا اس پر لکھ دوں گا، نہیں چاہوں گا تو نہیں لکھوں گا، جس پہلو پر چاہوں گا تفصیل سے لکھوں گا، جس پر چاہوں گا مختصر لکھوں گا اس لیے کہ اس وقت گویا میدان کے بادشاہ ہیں ہم لوگ۔ تو اس لحاظ سے افسانے میں ایک آزادی اور روانی کا تصور جو ہوا اس نے فائدہ پہنچایا۔ مگر وہ رکاوٹ جو تحقیق کی ہوتی ہے، ایک پابندی ہوتی ہے کہ بس جتنی چیز معلوم ہے آپ کو صرف اسی پر لکھیے، اور اگر کسی شخص کی زندگی پر آپ لکھ رہے ہیں تو تحقیق میں بھی یہ مناسب طریقہ نہیں ہے کہ آپ کہہ دیں کہ بس یہی معلوم ہے اور اس کے علاوہ کچھ معلوم نہیں۔ اب جتنا آپ کو معلوم ہے، اس کو کچھ اس طرح ترتیب دے کر بیان کر لیجیے کہ پڑھنے والے کو یہ محسوس نہ ہو کہ آپ بالکل ہی کٹی پھٹی اور

ادھوری داستان بیان کر رہے ہیں، یعنی ان میں ایک طرح کا اس طرح ربط لایا جائے کہ وہ مکمل معلوم ہو اور کوشش یہ کی جائے کہ جو چیز آپ کو نہیں معلوم، وہ نہیں بیان کی۔اس کا نہ ہونا محسوس نہ ہو۔تو جب تحقیقی مضمون میں اس طرح کی مشق گویا کرنا پڑتی ہے تو پھر افسانے میں یہ چیز بہت فائدہ دیتی ہے، کہ اب آپ کے پاس لاتعداد واقعات موجود ہیں، آپ واقعات کا انتخاب کیجیے اور ان پر افسانے کو قائم کیجیے۔اس لحاظ سے مجھ کو تحقیق سے افسانے میں بہت فائدہ حاصل ہوا۔اسی طرح افسانہ لکھنے کے بعد فرض کیجیے کہ اب تحقیقی مضمون لکھنا ہے تو پھر وہی ہے کہ یہ رکاوٹ بھی بن سکتا ہے اور یہ مفید بھی ہو سکتا ہے۔افسانے میں چوں کہ آپ نے واقعات چھانٹے لیکن بہر حال وہ واقعات تخلیقی ہیں، یہ نہیں کہ مکمل داستان حیات کسی کی بیان کر رہے ہیں۔تو تحقیق کر کے جب اُنھیں گے تو جتنی چیزیں آپ کو معلوم ہو پائیں گی تو ان کو مرتب کرنے میں اب افسانہ مدد کرے گا۔تو مجھے تو یہ محسوس ہوا کہ اگر افسانہ آپ سے لکھتے نہیں بن رہا ہے تو آپ ایک تحقیقی مضمون لکھ دیجیے تو پھر افسانہ اچھا لکھ سکیں گے (ہنسی) اور تحقیق نہیں ہو پا رہی تو افسانہ لکھ دیجیے، تحقیق اچھی ہو جائے گی۔ مجھے اس میں کسی قسم کی ـــ یہ دونوں ایک دوسرے سے چیزیں ٹکراتی ہوئی نہیں محسوس ہوئیں۔اچھایوں بھی یہ خیال غلط ہے کہ دو مختلف چیزیں آدمی ایک وقت میں اختیار نہیں کر سکتا۔تمام لوگ کرتے ہی ہیں۔قاضی عبدالودود تحقیقی مضمون بھی لکھتے تھے اور برج بھی کھیلتے تھے۔ میرے والد صاحب کو لکھنے کا بھی شوق تھا اور باغبانی کا بھی شوق تھا۔تو جب باغبانی نہیں مخل ہو سکتی ہے لکھنے میں، تو تحریر ہی کی ایک اور صنف کس طرح مُخل ہو گی؟ یہ بالکل غلط خیال ہے، ایک آدمی شاعر بہت اچھا ہے اور نثر بھی بہت اچھی لکھتا ہے تو لوگ تعجب کرتے ہیں، حالاں کہ یہ تو متوقع بات ہے، ہونا ہی چاہیے۔جب آپ شاعر بھی اچھے بھلے ہیں تو آپ کو نثر بھی اچھی لکھنی چاہیے۔یا یہ کہ کوئی سنجیدہ فلسفیانہ مضمون لکھتا ہے اس کی بعد وہ کچھ اور بھی لکھ سکتا ہے۔۔۔ہم کچھ اپنے آپ فیصلہ کر لیتے ہیں کہ اب یہ شخص گویا، مثلاً افسانہ اچھا نہیں لکھ سکے گا یا مزاحیہ تحریر نہیں لکھ سکے گا کیوں کہ وہ تو سنجیدہ اور فلسفیانہ لکھنے والا ہے۔مگر ظاہر ہے کہ یہ مفروضہ ہے۔تو یہ دونوں کام ٹکراتے تو نہیں ہیں بلکہ ایک دوسرے کو مدد دیتے ہیں۔ مجھے تو تحقیق اور تخلیق میں کوئی تضاد نہیں محسوس ہوا۔نہ یہ ہوتا ہے کہ یہ کہا جائے کہ فلاں شخص افسانے لکھنے لگا ہے تو اب یہ تحقیق اچھی نہیں کر سکے گا، اس کا مزاج اب جھوٹ کی طرف مائل ہو گیا ہے۔ماسوائے اس کے

کہ یہ فطری بات ہے کہ آپ افسانہ لکھ رہے ہیں تو آپ جھوٹ بولنے پر تُلے ہوئے ہیں اور تحقیق لکھیں گے تو سچی بات لکھیے گا۔

سوال: اگر افسانہ جھوٹ ہے اور تحقیق سچ تو جھوٹ اور سچ کے مابین جو ہوتی ہے، وہ افسانے کی تعبیر ہوگی، یہ بات تو طے ہے کہ آپ کے افسانوں میں ایک بھید ہے، اسرار ہے۔ اگر اس اسرار کی مابعد الطبیعاتی یا مذہبی تاویل کی جائے تو آپ کو کیسا لگے گا؟

نیّر مسعود: اب یوں تو ظاہر ہے کہ بہت اچھا معلوم ہوگا کہ صاحب، جو میں نے نہیں لکھا، اس کی وہ تاویل کی جارہی ہے۔

سوال: یہ سوال اس لیے پوچھا کہ کافکا کی بھی اسی طرح تفہیم کی گئی ہے۔ یعنی کئی تعبیروں میں سے ایک۔ یعنی اس کی جو تمام Anguish ہے، اس کو مذہبی اصطلاحوں کے ذریعے حل کر دیا گیا ہے۔ ممکن ہے کہ کبھی ایسا سلوک آپ کے افسانوں کے ساتھ بھی کیا جائے؟

نیّر مسعود: میں تو نہیں کہہ سکتا کہ یہ انجام ان افسانوں کا ہونا ہے، لیکن جہاں تک مابعد الطبیعات کا تعلق ہے تو اس علم سے، مجھ کو کوئی عار نہیں ہے اس کا اعتراف کرنے میں، کہ یہ علم بہت مجھ کو مشکل معلوم ہوا اور شوق کے طور پر میں مابعد الطبیعات کی ایک کتاب لے آیا تھا بہت پہلے، ترجمہ تھا لیکن میری سمجھ میں بالکل نہیں آیا۔ تو علمِ مابعد الطبیعات کیا ہے، اس کے بارے میں مجھ کو گویا کچھ نہیں معلوم۔ اب کچھ عناصر اس کے اس طرح سے آسکتے ہیں کہ وہ تقریباً ہر ایک کے ہاں آجائیں گے۔ کوئی عام آدمی بھی کرے گا تو اس میں تھوڑا سا مابعد الطبیعاتی عنصر آسکتا

ہے۔ میں نے خود اس کی کوشش نہیں کی۔ اسی طرح مذہبی عنصر بھی۔۔۔ اول تو چوں کہ چیز شخصیت کا جزو ہے تو اس کی جھلک تو ضرور آئے گی۔ لیکن افسانوں کے وسیلے سے اس علم مابعد الطبعیات میں اضافہ کیا جائے، یا مذہب کی کوئی تاویل کی جائے، اس کی میں نے بالکل کوشش نہیں کی ہے۔ مگر یہ چیزیں۔۔۔ یہ سب کے ہاں ہوتی ہیں، یہ کوئی میری خصوصیت نہیں ہے۔ یہ اصل میں اوٹ پٹانگ پڑھنے کا بھی کچھ نتیجہ ہوتا ہے کہ کیا کیا چیزیں جھلکنے لگتی ہیں جو آدمی کوشش کر کے نہیں لاتا ہے۔ یہ ضرور ہے کہ حقیقت، اب وہ بھی اس کو چاہے جو ہم لوگوں کی مشرقی تعلیم ہے اس کا نتیجہ سمجھیے کہ حقیقت وہ نہیں ہے جو ہمارے سامنے ہے۔

اور کوئی حقیقت مجرد نہیں ہے، یعنی اس کے پیچھے اور اس کے بعد پورا ایک سلسلہ ہے، کچھ نہ کچھ ضرور موجود ہے جو ہمارے ذہن میں نہیں ہے۔ اب اگر مابعد الطبیعات کا بھی یہ مقصود ہے، تب آپ کہہ سکتے ہیں کہ میں کوشش کر کے یہ چیز لاتا ہوں۔ لیکن اس کو مابعد الطبیعات کے طور پر، جیسے کہ میں نے عرض کیا مجھ کو واقفیت نہیں ہے اس علم سے، تو اس طرح تو میں نہیں لایا ہوں۔ لیکن یہ ضرور ہے کہ حقیقت کا ایک بہت ہی مُبہم اور پریشان کن تصور میرے ذہن میں رہتا ہے اور ایک طرح کا ربط گویا مجھ کو ہر چیز میں محسوس ہوتا ہے، اور کچھ اس میں واہمے بھی عجیب طرح کے ہیں، مثلاً یہ کہ فرض کیجیے کہ میں کہوں کہ آپ یہاں بیٹھے ہوئے ہیں تو اس کا اثر یہ ہوا کہ فلاں جگہ فلاں واقعہ پیش آ گیا۔ تو بغیر ربط کے ممکن ہے اس میں کوئی ربط ہو، اور سلسلہ اس طرح جڑتا ہو کہ دو بالکل غیر مربوط چیزوں کا، کہ وہ ایک چیز ہو تو دوسری چیز معلوم ہو جائے، جو ہم اپنی مصیبتوں کی وجہ سے نہیں سمجھ سکتے ہوں۔ لیکن یہ ہو سکتا ہے۔ کچھ اس میں جو ضعیف الاعتقادی ہم لوگوں کے ہاں رہی ہے اس کا بھی دخل ہے، تو میں خود تو نہیں ہوں ضعیف الاعتقاد، لیکن ضعیف الاعتقاد لوگوں کو دیکھا بہت ہے، ان سے باتیں بہت کی ہیں۔ تو اس طرح کی باتیں کی جاتی ہیں مثلاً یہ کہ بدھ کے دن سفر نہ کیجیے، وہ سفر مبارک نہیں ہوتا۔ تو یہ میرا عقیدہ نہیں ہے، لیکن یہ مجھے محسوس ہوتا ہے کہ ممکن ہے بُدھ کے دن سفر کرنا بُرا ہوا اور اس کا کوئی باقاعدہ سبب ہو۔ کوئی سلسلہ اس قسم کا ہو یا جو بدھ کے دن کو کسی نہ کسی مصیبت سے جا کے جوڑ دیتا ہے۔ اور اس میں اصل چیز جو ہو وہ بدھ کا دن ہو۔ لیکن اس کا تجزیہ کیا جائے، یہ مجھ سے ممکن نہیں ہے، اور نہ ابھی اس طرح گویا کوئی باقاعدہ مطالبہ بھی لوگوں نے کیا ہے۔ تو حقیقتوں کا ربط بیش تر جو ہے وہ ہم لوگوں کو نہیں معلوم۔ جو معلوم بھی ہے، وہ بھی عجب مبہم قسم کا ہے ورنہ یہ دو حقیقتیں ایک دوسرے سے بالکل بے تعلق نہیں ہیں کہ جو بیج آپ زمین میں بوئیں وہ بیس برس کے بعد درخت بن جائے اور اس سے بھی پھل کھائیں، تو بظاہر کیا تعلق کہ اتنا سا بیج ہے اور

اتنا بڑا درخت ہے۔ لیکن ہمارے علم نے اتنی ترقی کر لی ہے کہ وہ ہم کو سامنے کی بات لگتی ہے کہ ہم کو ہر مرحلہ معلوم ہو چکا ہے کہ یہ درخت بیج سے کس طرح بنا۔ لیکن جو شخص بالکل نہیں جانتا، اس کو آپ بتائیں کہ بیس سال پہلے ایک چھوٹی سی گول چیز زمین میں ڈالی گئی تھی، اور وہ یہ چھتنار درخت ہے، تو اس کو یہ نہایت ناقابلِ یقین بات معلوم ہوگی۔ تو حقیقتوں کا وہ سلسلہ جو چھوٹے سے بیج کو چھتنار درخت بنا دیتا

ہے، وہ تو ہمیں معلوم ہے لیکن اس کے علاوہ اور بہت سے سلسلے ہیں جن کا ہم کو علم نہیں ہے، اور یہ ہم نہیں سمجھ پاتے ہیں کہ حقیقت وقفے وقفے سے فلاں حقیقت میں تبدیل ہو رہی ہے۔ لیکن یہ احساس تو آدمی کو ہوسکتا ہے کہ غالبًا کوئی تعلق ہے۔ تو یہ مجھ کو بہت بچپن سے ایک وہم سا رہا ہے۔

سوال: بُدھ کے دن سفر تو مبارک نہیں، لیکن کیا بُدھ کے دن افسانہ لکھا جا سکتا ہے؟

نیّر مسعود: (ہنسی) افسانہ لکھتے ہوئے ہر دن بُدھ کا دن ہو جاتا ہے۔

☆☆☆☆

قاضی افضال حسین

نیرّ مسعود کا افسانہ

'سیمیا' کے پانچ افسانے ایک ساتھ شائع ہوئے (۱۹۸۴ء) تو اردو میں پہلی مرتبہ افسانے کی متبادل شعریات کا امکان روشن ہوا--- کہ ان افسانوں کے تشکیلی عناصر' افسانے کی روایتی شرائط میں ترمیم و تحریف سے مرتب کئے گئے تھے۔ مثلاً افسانے کی پہلی اور شناختی (Defining) صفت ''واقعہ/ واقعات کا بیان'' ہے۔ بغیر 'واقعہ' کے افسانہ لکھنے کی جتنی بھی کوششیں ہوئیں اول تو تقریباً سب کی سب 'افسانے کی متفقہ بنیادی تعریف کی روشنی میں ناکام تصور کی گئیں اور اگر کبھی کسی 'بے واقعہ' متن کو افسانہ کہا بھی گیا تو وہ ''واقعہ'' کی پابندی سے نکلنے کی ایک کوشش یا مثال کے طور پر ہی دیکھا گیا۔ اس لئے اس میں کہیں کوئی اختلاف نہیں کہ ''افسانہ واقعہ کے بیان'' کو کہتے ہیں۔ البتہ داستان' اساطیر یا Myth سے جدید فکشن کو ممتاز کرنے کے لئے خود 'واقعہ' کی یہ تعریف مقرر کی گئی کہ ان مذکورہ تمام بیانیوں کے علی الرغم جدید افسانے میں 'واقعہ' سبب اور نتیجہ کے رشتے سے مربوط ہوتا ہے۔ یعنی ہر واقعہ کا ایک خفی یا جلی سبب ہوگا' جس کے نتیجہ میں صورت حال تبدیل ہوگی۔ اور اس رشتے کو قابلِ یقین (اکثر قابلِ تصدیق) طریقوں سے پیش کیا جانا مستحسن ہے یا اسے استدلال کے ذریعہ منطقی سطح پر بیان کیا جانا ممکن ہونا چاہیے۔

نیرّ مسعود کا پہلا امتیاز تو یہ ہے کہ بطور خاص پہلے مجموعے کے افسانوں میں 'واقعہ' اور 'واہمہ' کی صفات باہم ایسی آمیز ہوئیں ہیں کہ ''اوجھل'' 'سیمیا' عطر کافور، اکلٹ میوزیم اور ''شیشہ گھاٹ'' جیسے افسانوں کی بنیاد واقعہ کے بجائے 'واہمہ' [1] پر استوار معلوم ہوتی ہے۔ اس مشاہدہ کی وضاحت کے طور پر یہ کہنا ضروری ہے کہ 'واقعہ' کے علی الرغم 'واہمہ' میں اول تو سبب اور نتیجہ کا تعلق ہوتا ہی نہیں، اور اگر افسانہ ساز کوئی مرئی یا غیر مرئی ربط قائم بھی کرتا ہے تو اسے تعقلی منطق کی زبان میں بیان کرنا ممکن نہیں ہوتا۔ 'واہمہ' بقول نیرّ مسعود ''غیر موجود میں موجود کا مشاہدہ یا موجود میں غیر موجود کی دریافت'' ہے۔ نیرّ مسعود کے مذکورہ افسانوں کی دوسری انتہائی غیر معمولی صفات سے قطع نظر صرف اس حوالے سے 'اوجھل' اور 'عطر کافور' کا مطالعہ کیجیے تو تشکیل متن کے اس متبادل طریقۂ کار کے

نقش روشن ہونے لگتے ہیں:

'اوچھل' کا متن اس بنیادی مفروضے پر قائم کیا گیا ہے کہ "ہر مکان میں خوف اور خواہش کے ٹھکانے ہوتے ہیں"

"میں نے کئی کئی بار دیکھے ہوئے مکانوں کو دوبارہ جا کر دیکھا' اور مجھے ہر مکان میں خوف اور

لے 'واہمہ' سے Hallucination مراد نہیں۔ 'واقعہ' کے مقابلے میں 'واہمہ' کا مفہوم وہ ہے' جو نیر مسعود نے بیان کیا ہے۔

خواہش کا ایک ایک ٹھکانا ملا۔ کوئی مکان ان ٹھکانوں سے خالی نہیں تھا خواہ وہ نیا ہو یا پرانا' یا ایک ہی وضع کے بنے ہوئے سیکڑوں مکانوں میں سے ایک ہو۔ خوف اور خواہش کے ان ٹھکانوں کو دریافت کرنا میرا مشغلہ بن گیا۔۔۔۔۔ اسی دوران میں نے ایک مکان ایسا دیکھا' جس میں خوف اور خواہش دونوں کا ایک ہی ٹھکانا تھا۔

میں وہاں دیر تک کھڑا رہا اور یہ پہچاننے کی کوشش کرتا رہا کہ مجھے خوف محسوس ہو رہا ہے یا خواہش۔ لیکن میں ان دونوں کو الگ الگ نہیں کر سکا۔ وہاں خواہش خوف تھی اور خوف خواہش۔ میں اتنی دیر وہاں کھڑا رہا کہ اس کی مالکہ سمجھی مجھ پر کسی قسم کا دورہ پڑ گیا ہے۔ وہ جوان عورت تھی اور اس وقت مکان میں ہم دونوں کے سوا کوئی نہ تھا۔ مجھے غور سے دیکھنے کے لئے وہ میرے قریب آ گئی اور میں نے دیکھا کہ خوف اور خواہش کا وہ ٹھکانا اس پر بھی اثر ڈال رہا ہے۔ اس نے میرے دونوں ہاتھ پکڑ کر عجب محتاط قسم کی بے باکی کے ساتھ سامنے والی کرسی میں آرام کرنے کا مشورہ دیا۔۔۔

شاید اسی دن سے مجھے مکانوں میں بسنے والی مخلوق سے دلچسپی پیدا ہو گئی

اور تھوڑے ہی عرصے کے بعد میں ایک کے بغیر دوسرے کا تصور نہیں
کرسکتا تھا۔ بلکہ کبھی کبھی تو مجھے ایسا محسوس ہونے لگتا کہ دونوں دراصل
ایک ہیں۔اس لئے کہ مجھے دونوں میں بالکل ایک طرح کی دلچسپی تھی۔''

('سیمیا'،'اوجھل' صفحہ ۲۳-۲۲)

راوی کا مشاہدہ یہ ہے کہ ہر مکان میں خوف اور خواہش کے ٹھکانے ہوتے ہیں؛ کسی مکان میں الگ الگ اور کسی مکان میں ایک ہی جگہ۔ مزید یہ کہ مکانوں کی طرح اس میں بسنے والی مخلوق میں بھی خوف اور خواہش کے ٹھکانوں کا احساس ہوتا ہے۔اس مشاہدہ کی مثال میں جو واقعات ''اوجھل'' میں بیان کئے گئے ہیں ان میں خالہ اور راوی کے اختلاط میں خوف اور خواہش کا خالہ کی ذات میں یکجا موجود ہونے کا بیان بہت واضح ہے (خالہ خواہش سے مجبور بستر پر لیٹ رہی ہیں کہ انہیں خیال ہوتا ہے کہ دروازہ کھلا ہے)۔اس روئداد میں خواہش اور خوف کی ایک ہی شخص میں یکجائی نہایت واضح الفاظ میں بیان کی گئی ہے۔ایک دوسرے موقع پر نسبتاً کھلی ہوئی عورت کے ساتھ اختلاط میں خود راوی اس خوف میں مبتلا ہے کہ کوئی اسے دیکھ رہا ہے۔ایک تیسری جگہ راوی ایک عورت کی طرف مائل ہے اور وہ اس سے اس درجہ خوف زدہ ہے کہ وہ راوی سے بھاگتی ہے اور پانی میں ڈوب کر غالباً مرجاتی ہے۔لیکن نیر مسعود کا اصل فن یہیں ختم نہیں ہوتا۔افسانے کے شروع میں خالہ کے ساتھ اختلاط کا واقعہ دن کی روشنی میں ہوا اور بالکل حقیقت نگاروں کے اسلوب میں بیان کیا گیا ہے۔لیکن اس طویل افسانے کے اختتام پر اختلاط کا منظر واضح طور پر ''واہمہ'' کی طرح بیان کیا گیا ہے۔

''مکمل اندھیرے کا یہ میرا پہلا تجربہ تھا۔۔۔ مجھے صرف اتنا معلوم تھا کہ
میں ان دیکھے مکان میں ایک ان دیکھی عورت کے ساتھ ہوں اور یہ میں
نے یقین کرلیا تھا کہ ہم دونوں تنہا ہیں۔۔۔
پھر یکا یک مجھے محسوس ہوا کہ میں محراب کے نیچے سے ابھی ابھی
گزرا ہوں۔میرے ہاتھ دو نرم ہاتھوں میں آگئے اور میں نے ان کو سختی
سے جکڑ کر اپنی طرف کھینچ لیا۔۔۔ دیر کے بعد میں نے اپنی گرفت
ڈھیلی کی۔۔۔ میری ہتھیلیوں پر ہتھیلیوں کا دباؤ بڑھا اور اس

اندھیرے میں پہلی بار میرے ہاتھوں کو رنگ کا احساس ہوا۔ دو سفید
ہتھیلیاں' جن میں ایک پر سرخ نقش ونگار بنے ہوئے تھے۔۔۔۔اور
مجھے وہ قدیم خوشبو یاد آئی جو پہلے دن مجھے نسوانی بدن کی خوشبو کے ساتھ
ملی ہوئی محسوس ہوئی تھی۔۔۔۔ مجھے خیال آیا کہ میں اندھیرے میں
ایک ایسی عورت کے ساتھ ہوں جو کم سے کم ایک بار دن کی روشنی میں
مجھے ایک دوسری عورت کے ساتھ دیکھ چکی ہے۔ مجھے یہ بھی خیال آیا کہ
اب تک خواہ مخواہ اپنی آنکھوں پر زور دے رہا ہوں اور میں نے آنکھیں
بند کرلیں۔ مجھے یقین تھا کہ آنکھیں بند کرنے سے کوئی فرق نہیں ہوگا۔
اور واقعی بہت دیر تک کوئی فرق نہیں ہوا۔ لیکن اس وقت جب میں اپنی
آنکھوں کے وجود سے بے خبر ہو چلا تھا، میں نے دیکھا کہ میں شفاف
پانی کی ایک جھیل میں دھیرے دھیرے ڈوب رہا ہوں اور جھیل کی تہہ
میں پرانے معبدوں کے کھنڈر نظر آرہے ہیں۔ میں نے آنکھیں کھول
دیں اور ہر طرف گھپ اندھیرا دیکھ کر مجھے اطمینان سا ہوا۔ پھر مجھے خیال
آیا کہ میرے ساتھ ایک عورت موجود ہے۔ میری سانسوں کو اس کے
بدن کی حدت محسوس ہوئی۔ یہ طوفان کی لپیٹ میں آگئی ہے۔ میں نے
سوچا اور ایک بار پھر میری آنکھیں بند ہونے لگیں اور میں کوشش کے
باوجود کھول نہیں سکا۔ میں نے پھر وہی شفاف پانی کی جھیل دیکھی۔
پرانے کھنڈر اوپر اٹھتے ہوئے میرے نزدیک آتے جارہے تھے۔ یہاں
تک کہ میرے پیر ان سے ٹکرا گئے۔ لیکن مجھے ان کا لمس محسوس نہیں ہوا۔
جھیل کا شفاف پانی میرے دیکھتے دیکھتے سیاہ ہوا اور کھنڈر غائب
ہوگئے۔" (صفحہ ۳۷۔۳۵)

اس اقتباس میں واقعہ اور واہمہ اس طرح ایک دوسرے میں مدغم ہو گئے ہیں کہ قاری 'واقعہ' کو "واہمہ" سے

الگ نہیں کرسکتا۔ یہ ساری روئداد ایک گھپ (گہرے) اندھیرے میں ہوئے "واقعہ" کی ہے۔ جہاں "دکھائی" کچھ نہیں دیتا لیکن راوی بتاتا ہے: "اس اندھیرے میں پہلی بار مجھے رنگ کا احساس ہوا۔ دو سفید ہتھیلیاں جن میں ایک پر سرخ نقش و نگار بنے ہوئے تھے۔"

'رنگ کا احساس' خود ایک استبعادی بیان ہے اور رنگ (سفید اور سرخ) کا احساس آنکھوں کو نہیں ہاتھوں کو ہوا۔ جاگتے سوتے کے اس قصہ میں نہیں معلوم ہوتا کہ اندھیرے میں اس اختلاط کا کتنا حصہ واقعہ ہے اور کس قدر 'واہمہ'۔۔۔ اور مزید یہ کہ یہ واہمہ بھی ایک واقعہ کا تکمیلی حصہ ہے۔ راوی خالہ کے ساتھ اختلاط کی ادھوری لذت کو ایک واہمہ میں مکمل کرتا ہے یعنی بقول نیر مسعود غیر موجود میں موجود کا مشاہدہ کرتا ہے۔

مگر افسانے میں واہمہ کو واقعہ پر غالب کر لینے کے باوجود افسانہ نگار مطمعن نہیں۔ ابھی واقعہ کی غیر واقعیت، کو مزید روشن ہونا ہے۔ یہاں تک کہ واقعہ کا جو شائبہ شاید اب بھی بچ رہا ہے وہ بھی محو ہو جائے۔

"معلوم نہیں کتنی دیر بعد میری آنکھ کھلی جہاں میں تھا، وہاں اب بھی گھپ اندھیرا تھا۔ لیکن ایک طرف مجھے محراب کا ہیولا دکھائی دیا۔ جس کے باہر صبح صادق کے آثار تھے۔ میں نے اندھیرے میں بے حس و حرکت پڑے ہوئے جسم کو سر سے پیر تک چھو کر دیکھا۔ میں دیر تک اس کی ہتھیلیوں پر اپنی ہتھیلیاں رکھے اس کے پسیجنے کا انتظار کرتا رہا مگر وہ ہتھیلیاں اسی طرح خشک اور سرد رہیں۔ البتہ میرے ہاتھوں کو ایک ہتھیلی پر بنے ہوئے سرخ رنگ کا لمس پھر محسوس ہوا۔ یہ نقش کسی نامانوس چیز کی شکل بناتا تھا۔ میں نے اس شکل پر غور کیا، پھر غور کیا اور مجھے یقین ہو گیا کہ یہی شکل کسی مکان میں خوف کے ٹھکانے کی ہے اور یہی شکل کسی مکان میں خواہش کے ٹھکانے کی ہے اور یہی شکل کمرے کے اوجھل حصے کی ہے۔ میں یاد کرنے کی کوشش کر رہا تھا کہ اس سے پہلے یہ شکل کب کب اور کہاں کہاں نظر آئی تھی، لیکن پھر مجھ کو خیال آیا کہ یہ شکل نامانوس ہونے کے باوجود بالکل مکمل معلوم ہو رہی ہے اس لئے مجھے خود

کو یقین دلانا پڑا کہ میں نے یہ شکل اس سے پہلے دیکھی ہی نہیں تھی۔''

(صفحہ ۳۸۔۳۷)

راوی کے ہاتھوں کو تھیلیوں پر بنے سرخ نقش کا لمس پھر محسوس ہوا۔ پھر یہ ایک نقش مختلف مکانوں میں خوف کی اور کئی مکانوں میں خواہش کی اور بعض مکانوں کے اوجھل حصوں کی شکلیں اختیار کر لیتے ہیں۔ راوی بیان کر چکا ہے کہ مکانوں کے معائنے کے دوران مکان کے مختلف حصوں میں اندھیرے کو مختلف شکلیں بناتے دیکھ چکا ہے، اور اب وہی شکلیں اس عورت کی ہتھیلی پر ایک نقش کی صورت بنی ہوئی ہیں۔ یعنی مکانوں میں خوف' خواہش اور اوجھل اندھیروں کی جو مختلف شکلیں تھیں وہ سب ایک ہی شکل بن کر عورت کی ہتھیلی پر اتر آئی ہیں۔ یہ اس افسانے کے 'راوی' کے اس مشاہدے کی عملی شکل ہے کہ اسے خوف اور خواہش کی کیفیت عورت اور مکان میں مشترک معلوم ہوتی ہے۔ یہ 'واقعہ' پر 'واہمہ' کو غالب کرنے کی نہایت مکمل اور مثالی صورت ہے' جو نیرؔ مسعود کے منتخب افسانوں کا غیر معمولی امتیاز ہے۔

افسانے میں واقعہ کی جگہ واہمہ کو قائم کرنے کے لئے افسانہ نگار نے خواب، وہم، احساس وغیرہ کے بیان کو واقعی صورت حال کی طرح پیش کر دیا ہے اور بطور خاص خوشبو اور صوت کے محرکات (Motif) کو تواتر سے استعمال کیا ہے جو اولاً تو غیر مرئی ہیں اور جن کے حسوں پر اثر میں سبب اور نتیجہ والی مربوط منطق کا کوئی حوالہ نہیں ہوتا۔ صرف ایک مثال پیش کرتا ہوں:

اندھیرے میں لڑکی سے اختلاط کے بیان میں راوی کہتا ہے۔

''مجھے وہ خوشبو یاد آئی جو پہلے مجھ کو نسوانی بدن کی خوشبو کے ساتھ ملی ہوئی محسوس ہوتی تھی۔'' (صفحہ ۳۶)

یہ اشارہ ہے افسانے کے بالکل آغاز میں خالہ کے ساتھ دن کی روشنی میں اختلاط کا' جہاں راوی کہتا ہے:

''۔۔۔۔مجھے اس کے نہاتے ہوئے بدن کی ٹھنڈی خوشبو محسوس ہوئی۔'' (صفحہ ۱۰)

اور پھر اس رات بستر پر لیٹے ہوئے:

''میں نے خالہ کو اپنے ذہن میں مجسم کرنے کی کوشش کی مگر ناکام رہا۔
البتہ اس کے بدن کی ہلکی سی خوشبو مجھے لحہ بھر کے لئے محسوس ہوئی۔''

(صفحہ ۱۷)

مجھے وہ قدیم خوشبو یاد آئی جو پہلے دن مجھ کو نسوانی بدن کی خوشبو کے ساتھ ملی ہوئی محسوس ہوئی تھی۔ وہ ان خوشبوؤں میں سے تھی' جن کے بارے میں مجھے یقین تھا کہ دنیا کے ساتھ خلق ہوئی ہیں اور اس وقت بھی موجود تھیں جب پھول نہیں تھے۔۔۔۔ (صفحہ ۳۶)

صرف اس خوشبو کے حوالے سے یہ دونوں (ایک واقعی اور ایک وہم) ایک وحدت میں بدلتے معلوم ہوتے ہیں اور صاف لگنے لگتا ہے کہ خالہ اگر واقعی ہے تو اندھیرے کی یہ لڑکی خالہ والے مفہوم میں واقعہ نہیں بلکہ یہ خالہ کا وہ غیر مرئی نقش ہے جو بعض حسوں کے حوالے سے راوی کے حواس پر ثبت ہو گیا ہے۔ اس سلسلے میں راوی اپنی کیفیت بیان کرر ہا ہے:

''اس مکان میں واپس آنے کے بعد میں مسلسل دو دن تک سوتا رہا۔
میں نے خوابوں میں بھی خود کو سوچتے ہوئے دیکھا۔ جاگنے کے بعد بھی
میں سوچتا رہا۔ پہلا خیال مجھے یہ آیا کہ وہ پوری رات میں نے 'لمس' کے
سہارے کاٹ دی تھی۔ مجھے جو کچھ محسوس ہوا تھا وہ لمس ہی کے واسطے
سے محسوس ہوا تھا بلکہ وہ لمس ہی کی بدلی ہوئی شکلیں تھیں لیکن مجھے کوئی کمی
محسوس نہیں ہوئی اور شروع کے چند لمحوں کے سوا رات بھر یہی سمجھتا رہا
کہ میرے پانچوں حواس آسودہ ہو رہے ہیں۔''

(صفحہ ۳۸)

یہی وہ وقت ہے جب راوی نے بولنا چھوڑ دیا کہ اب اس کے سارے حواس آسودہ ہو رہے ہیں گویا وہ غیر آسودگی جو دن میں خالہ کے ساتھ نامکمل اختلاط کے سبب باقی رہ گئی ہے اس لڑکی کے ساتھ (غالباً خالہ) رات کے اندھیرے میں غیر واقعی اختلاط میں اپنی تکمیل کو پہونچ جاتی ہے۔ اسے نہ بیان کرنے کی ضرورت ہے اور نہ تصدیق کی۔ جس کے بغیر ہمارا راویتی افسانہ ایک قدم بھی نہیں چل سکتا۔

غیر موجود میں موجود یعنی (واہمہ میں واقعہ کا مشاہدہ) کی اس سے زیادہ روشن مثال 'سیمیا' ہے جہاں افسانے کا موضوع ہی غیر موجود کے وجود کا مشاہدہ ہے۔ 'سیمیا' کے اختتامی صفحات پر 'سیمیا' کی تعریف مذکور ہے:

''اس کے بعد 'سیمیا' کا عمل ہے، اس میں کچھ عمل ہیں ان کا اثر یہ ہے کہ
جو موجود نہیں ہے، اس کا وجود صاف دکھائی دیتا ہے اور یہ دکھائی دینا نظر
کا دھوکہ نہیں ہے۔'' (صفحہ ۱۹۲)

راقم کے نزدیک ''غیر موجود کا وجود صاف دکھائی دینا اور اس کا اس طرح بیان کرنا کہ ''وہ نظر کا دھوکہ نہ لگے'' نیر مسعود کے مجموعے 'سیمیا' کے کئی افسانوں کی امتیازی خصوصیت ہے۔ چنانچہ افسانے 'سیمیا' میں بھی کئی واقعات بالکل اسی طرح بیان کئے گئے ہیں جو ''غیر موجود میں موجود کا ظہور ہیں مگر صرف نظر کا دھوکہ نہیں۔'':

''ایک بار پھر مجھے شبہ ہوا کہ سفید چبوترے پر سیاہ پایوں کے علاوہ کچھ اور
بھی ہے۔ میں چبوترے کی طرف مڑا اور دیر تک پایوں پر نظر گاڑے رہا
۔ مجھے ایسا معلوم ہو رہا تھا کہ میری آنکھیں پتھرائی جا رہی ہیں اور اسی
کے ساتھ مجھے ایسا معلوم ہوا کہ پایوں کے اوپر ایک چھوٹی سی عمارت
جھلک کر غائب ہو گئی۔ کئی مرتبہ ایسا ہی ہوا اور مجھے یقین ہو گیا کہ میں
اسے روبہ رو نہیں دیکھ سکتا۔ میں نے ایک بار پھر پایوں پر نظریں جما دیں
اور کچھ دیر بعد مجھے محسوس ہوا کہ یہ عمارت رنگین پتھر کی انہیں اینٹوں سے
بنی ہے، جن کے ٹکڑے چبوترے کے نیچے بکھرے ہوئے ہیں۔ پھر مجھے
اس عمارت میں خوبصورت باریک کنگوروں کا احساس ہوا۔ اس کے
ساتھ مجھے کہیں دور پر ہلکے ہلکے شور کا بھی احساس ہوا۔ میری نظریں
پایوں کے ساتھ بندھ کر رہ گئی تھیں۔ اس وقت مجھ کو اپنے کندھے کے
اوپر مالک کی آواز سنائی دی:

''نو وارد کچھ دیکھ رہے ہو؟''

عمارت غائب ہو گئی، میں نے سیاہ پایوں پر ہاتھ پھیرا اور آہستہ سے کہا:

''معلوم نہیں کیا تھا''

''سیما'' اس نے بڑے سکون کے لہجہ میں کہا۔''   (صفحہ ۱۸۶۔۱۸۵)

(یعنی غیر موجود کا موجود)

ابھی سفید پایوں پر پوری عمارت کا نقشہ ابھرنے کا بیان ختم ہی ہوا تھا کہ ڈوب کر مرگئی عورت کے دریا میں ابھرنے کا قصہ شروع ہو گیا:

''مجھے دوسرے کنارے پر گھنے سیاہ بال پانی میں ابھرتے اور ڈوبتے دکھائی دیئے۔ کئی نوجوان تیزی کے ساتھ پیرتے ہوئے ان کی طرف بڑھ رہے تھے۔ ان کے بار بار اٹھنے اور گرتے ہوئے ہاتھوں سے دریا میں خون کی چھینٹیں سی اڑ رہی تھی۔ نوجوان دوسرے کنارے پر خشک نشیبی زمین پر کھڑے ہو گئے۔۔۔۔ نوجوانوں نے اشارے سے دریافت کیا کہ بال کدھر ہیں اور اس کنارے پر ایک شور اٹھا' قریب قریب ہر شخص نوجوانوں کو کچھ نہ کچھ بتا رہا تھا۔۔۔۔''   (صفحہ ۱۸)

غیر موجود کو موجود کی لفظیات میں (یعنی واہمہ/ غیر مرئی کو، مرئی/ واقعہ کی زبان میں) بیان کرنا نیر مسعود کا خاص فن ہے۔ اور اس سلسلے کے تیسرے افسانے ''عطرِ کافور'' میں نہایت فنی مہارت کے ساتھ برتا گیا ہے۔ اس افسانے میں نیر مسعود نے ''اوجھل'' اور ''سیما'' کی طرح واقعہ پر واہمہ کو غالب کرنے کے بجائے، خود واقعات اور کرداروں کے باہم ربط کو ایک غیر مرئی'' کافور کی خوشبو'' کے حوالے سے مرتب کیا گیا ہے۔ افسانے میں تین بنیادی بیانات عطر کافور کی کشید اور اس کا صفات، کافوری چڑیا کی تفصیلات اور ماہ رخ سلطان کے متعلق مشاہدات کو اس طرح باہم مربوط کیا گیا ہے کہ قاری اس ربط کا ادراک صرف احساس کی سطح پر کرسکتا ہے، اور ان کے درمیان، سبب اور نتیجہ والی'' واقعاتی منطق'' دریافت نہیں کرسکتا۔

'عطر کافور' کے سلسلے میں راوی بیان کرتا ہے:

''لیکن میرے عطر کافور میں کوئی خوشبو نہیں ہوتی۔ اس میں کوئی بھی خوشبو نہیں محسوس ہوتی۔ یہ سفید چینی کے نیچے سے چوکور مرتبان میں بھرا

ہوا ایک بے رنگ محلول ہے۔ گول ڈھکنا ہٹانے پر مرتبان کے تنگ
دہانے سے کسی قسم کی خوشبو نہیں نکلتی اور محلول کو سونگھنے سے خالی ویرانی کا
احساس ہوتا ہے۔ لیکن دوبارہ پوری سانس کھینچ کر سونگھنے سے اس ویرانی
میں کچھ دکھائی دیتا ہے کم از کم مجھے ایسا ہی محسوس ہوتا ہے۔''(عطر کافور،
صفحہ ۱۳۶)

افسانے کے آغاز میں بیان کی گئی 'عطر کافور' کی اس صفت کو افسانے کے اختتام پر، بستر مرگ پر
معدوم ہوتی ہوئی ماہ رخ سلطان کی قربت میں راوی کے احساس سے بہت انوکھے طریقے سے مربوط کیا گیا ہے:

''اس وقت ماہ رخ سلطان کا ہاتھ کچھ زیادہ اٹھا اور میرے نتھنوں کے
قریب آکر وہیں ٹھہر گیا۔ میں نے سانس روک لی۔ لیکن ذرا ہی دیر میں
میرا دم گھٹنے لگا تو میں نے پوری سانس کھینچی اور ایسا معلوم ہوا کہ ماہ رخ
سلطان کی ہتھیلی میری سانس کے ساتھ گھوم کر اور کھنچ کر میرے نتھنوں
سے آ لگی۔ میری آنکھیں قریب قریب بند ہو گئیں اور مجھے سبزی پر ایک
اجاڑ سی خوشبو اترتی ہوئی محسوس ہوئی۔ میں نے پھر سانس روک لی۔ پھر
میرا دم گھٹا، پھر میں نے پوری سانس کھینچی۔ مجھے ویرانی کا احساس ہوا
میں نے ایک اور سانس کھینچی اور مجھے اس ویرانی میں کچھ دکھائی دیا۔''
(عطر کافور، صفحہ ۱۸۳)

خوشبو اجاڑ ہے! اس اجاڑ خوشبو میں ویرانی کا احساس ہے اور پھر اس ویرانی میں کچھ دکھائی دینے لگتا
ہے۔ نیر مسعود کے افسانوں میں 'مشاہدہ' کی یہی وہ تشکیل ہے جسے اس گفتگو کی ابتدا میں 'واقعہ' کے مقابلے
میں ''واہمہ'' کہا گیا ہے۔ لیکن یہ 'واہمہ' کی عام تعریف سے اس اعتبار سے مختلف ہے کہ یہ ''غیر حقیقی'' یا عام مفہوم
میں ''اختراعی'' نہیں بلکہ ''غیر موجود میں موجود کا وہ احساس ہے جو صرف نظر کا دھوکہ نہیں''۔ اور 'واقعہ' کے مقابلے
میں اس کا امتیاز یہ ہے کہ واقعہ کی طرح نہ (Share) کیا جا سکتا ہے اور نہ اس کی ''تصدیق'' ممکن ہے۔ یہ ایک
شدید انفرادی احساس/حسی تجربہ ہے، جس کی تنہا شہادت صرف بیانیہ کا راوی دے سکتا ہے اس لئے یہ اس کی ذاتی

ملکیت ہے۔ یہی صفت اس بیان کو" واقعہ" سے مختلف بناتی ہے۔ مزید یہ کہ واقعہ کے علی الرغم اس میں واقعات کا ربط تعقلی یا سبب اور نتیجہ کی منطق کا پابند نہیں بلکہ خوشبو کی اسی ویرانی میں احساس کی سطح پر مرتب ہونے والا ارتباط ہے، جس کا ادراک باصرہ کے بجائے شامہ کے حوالے سے کیا گیا ہے:

"۔۔۔۔پھر میں نے پوری سانس کھینچی۔ مجھے ویرانی کا احساس ہوا۔
میں نے ایک اور سانس کھینچی اور مجھے اس ویرانی میں کچھ دکھائی دیا۔
سب سے پہلے کافوری چڑیا پھر کھوکھلا پرندہ اور میرے ہاتھ پر رینگتی ہوئی
چیونٹیاں، پھر سفید ڈورے والا پرندہ اور صحن میں سفید دھوئیں کی چادر کی
طرح اڑتی ہوئی بارش کی پھواریں، پھر میرے کمرے میں میز کے پاس
کھڑی ہوئی ماہ رخ سلطان، پھر سائبان کے نیچے بیٹھی ہوئی ماہ رخ
سلطان پھر ماہ رخ سلطان کے اٹھے ہوئے ہاتھ کے نیچے گھومتا ہوا
فانوس اور اس میں لٹکی ہوئی شیشیاں، جن میں سے ایک خالی تھی، میری
آنکھیں پوری کھل گئیں۔۔۔۔" (صفحہ ۱۸۳)

تقریباً پچاس صفحوں سے زیادہ پر پھیلے ہوئے افسانے میں "واقعات" کا یہ ربط نہ تو کسی ظاہری مشابہت اور نہ ہی منطق و استدلال کے ذریعہ قائم کیا گیا ہے۔ ان سب میں ظاہری کے بجائے ایک داخلی کیفیت کا اشتراک ہے، جسے راوی پانی کی بوچھار میں اڑتے سفید رنگ اور خوشبو کی ویرانی میں دریافت کرتا ہے۔

افسانے میں غیر موجود کی تہہ میں موجود کے مشاہدہ کا یہ عمل کافور سے عطر کشید کرنے کی مثال ہے کہ دوسری خوشبوؤں کے مقابلے میں جہاں خوشبو اڑ جاتی ہے مگر شئے (معروض) باقی رہتی ہے وہاں کافور کے عطر میں "معروض/ شئے" معدم ہو جاتا اور خوشبو باقی رہتی ہے۔ اس لئے راقم کو کافور سے عطر کشید کرنے کا بیان 'خود افسانہ نگار کے تخلیقی طریقۂ کار کی تمثیل معلوم ہوتا ہے:

"میرا بنایا ہوا ہر عطر اصل میں عطر کافور ہے جو کسی دوسری مانوس خوشبو کا
بھیس بنا کر سامنے آتا ہے۔۔۔۔۔ان میں سے ہر چیز کی خوشبو اپنے
آپ پھیلتی اور اڑتی رہتی تھی آخر ایک وقت ایسا آتا تھا کہ چیز باقی رہتی

اور اس کی خوشبو اڑ جاتی تھی ۔۔۔۔ لیکن کافور کو میں نے ان چیزوں سے مختلف پایا اس لئے کہ کافور اپنی خوشبو کے ساتھ ساتھ خود بھی اڑتا رہتا ہے ۔ یہ ممکن نہیں کہ کافور رہے اور خوشبو اڑ جائے ۔ یہ البتہ ممکن ہے کہ کافور اڑ چکا ہو مگر اس کی خوشبو باقی رہے ۔۔۔۔

گول ڈھکنا ہٹانے پر مرتبان کے تنگ دہانے سے کسی قسم کی خوشبو نہیں نکلتی اور محلول کو سونگھنے سے خالی ویرانی کا احساس ہوتا ہے ۔ لیکن دوبارہ پوری سانس کھینچ کر سونگھنے سے اس ویرانی میں کچھ دکھائی دیتا ہے ۔ کم سے کم مجھے ایسا ہی محسوس ہوتا ہے ۔ دوسروں کو کیسا محسوس ہوگا میں نہیں کہہ سکتا ۔ اس لئے کہ میرے سوا کسی نے عطر کافور کو خاص شکل میں نہیں سونگھا ۔ لیکن جب میں اس پر کسی خوشبو کو قائم کر کے کوئی عطر بناتا ہوں تو سونگھنے والوں کو محسوس ہوتا ہے کہ اس عطر کی عام خوشبو کے نیچے کچھ اور بھی ہے ۔ ظاہر ہے وہ اسے پہچان نہیں سکتے اس لئے کہ میرے عطر کافور میں کوئی خوشبو نہیں ہے ۔

۔۔۔۔ میرا کمال ، یا جو کچھ بھی اسے کہا جائے ، صرف یہ ہے کہ میں عطر کافور کو اس کی خوشبو کے ساتھ ختم نہیں ہونے دیتا ۔۔۔۔

ویرانی کا احساس' پھر اس ویرانی میں کچھ دکھائی دینا' اب صرف عطر کافور کے سونگھنے پر موقوف ہے ، لیکن اس ویرانی میں جو کچھ دکھائی دیتا ہے ، وہ عطرِ کافور کے بننے سے پہلے تھا بلکہ عطر کافور کا بننا اس پر موقوف ہے ۔''

(عطر کافور ، صفحہ ۱۳۸ ۔ ۱۳۷)

نیرّ مسعود کے منتخب افسانے اسی طرح تشکیل دیئے گئے ہیں کہ افسانے کی بظاہر ، مشاہدہ / تجربے سے ماورئی متن ، اس مفہوم میں ویرانی کی تمثیل ہے کہ اس میں کچھ بھی تجربے یا ''واقع'' سے مشابہ نہیں ، لیکن غور کیجیے تو اس ویرانی کی تہہ میں کچھ دکھائی دیتا ہے ۔ اس '' کچھ'' کا کوئی نام نہیں لیکن وہ تشکیل متن کی اساس ہے کہ اس غیر موجود کی

تشکیل اس کے وجود پر منحصر ہے۔

o

ظاہر ہے نیر صاحب کے چاروں مجموعوں میں تشکیل متن کی صورت حال یکساں نہیں ہے۔ پہلے دو مجموعوں کے کئی افسانوں میں متن اسی طرح مرتب کیا گیا ہے' جس کا ذکر ابھی ہوا۔ پھر افسانہ نگار کے یہاں ''واہمہ سازی'' کی یہ شدید صورت کم ہونے لگتی ہے اور بعد کے دونوں مجموعوں میں محسوس کی اس شدید ''واہماتی ''تشکیل کی جگہ خود وقوعہ کو اس طرح پیش کیا جانے لگا ہے کہ افسانہ نگار کے منفرد بیانیہ کے سبب 'وقوعہ'' بھی ''عجوبہ''معلوم ہونے لگتا ہے۔

'واقعہ' کی جگہ 'واہمہ' کی اعانت سے متن مرتب کرنے کی طرح نیر مسعود کا ''بیانیہ'' بھی دوسرے تمام افسانہ نگاروں سے مختلف اور منفرد ہے۔ بعض جگہ جو واقعہ یا صورت حال پیش کی گئی ہے اول تو وہ عام نہیں اور دوئم اس کو بیان کرنے میں خود راوی کے محسوسات/ تجربات کی آمیزش نے اس حقیقی صورت حال کو ویسا ہی نہیں رہنے دیا' جیسا کہ روایتی حقیقت پسند افسانوں میں عام ہے:

> ''میں ان کی آنکھوں کے ٹھیک سامنے ہونے کے باوجود انہیں شاید نظر نہیں آرہا تھا۔ ان کی پیش قدمی کے ساتھ میں الٹے قدموں آہستہ آہستہ پیچھے ہٹ رہا تھا۔ میرے کان ان کی آوازوں پر اور نگاہیں ان کی جنبشوں پر لگی ہوئی تھیں۔ وہ کوئی داستان سنا رہے تھے اور اس داستان کے مبہم منظر میرے سامنے خواب کے خاکوں کی طرح بن بن کر مٹ رہے تھے۔ میں نے دیکھا کہ ایک نوزائیدہ بچے کو گودیوں میں کھلایا جارہا ہے۔ بچہ چلنا سیکھ رہا ہے، ڈگمگاتا ہوا چلتا ہے، چلتے چلتے گر کر رو رہا ہے۔ اٹھایا جاتا ہے بہلایا جاتا ہے، بہل گیا ہے، دوڑ رہا ہے۔ درخت پر چڑھ رہا ہے۔ تھک کر سو گیا ہے سو کر اٹھا ہے۔ ہتھیلیوں سے آنکھیں مل رہا ہے اور اس کی دونوں آنکھیں سرخ ہوگئی ہیں۔
> مجھے بہت سی سرخ آنکھوں کے جوڑے اپنی طرف بڑھتے دکھائی دیئے

اب وہ سب ایک ساتھ ہی لحن میں ایک ہی اشارے سے آخری آخری
کہہ رہے تھے ان پر ایک جوش طاری تھا اور معلوم ہوتا تھا سب غصے سے
پاگل ہو رہے ہیں پھر سب پر نشہ سا چڑھ گیا۔'' (ندبہ: طاؤس
چمن۔۔۔صفحہ ٦٥)

بیانیہ یہاں سے شروع ہوا ہے کہ ایک قبیلے کے لوگ راوی کے پاس آئے ہیں اور اس سے کسی نوع کی مدد چاہ رہے ہیں۔لیکن یہ گروہ ،خدا معلوم کس کیفیت میں ہے کہ راوی ان کی '' آنکھوں کے ٹھیک سامنے'' ہونے کے باوجود نہیں نظر نہیں آرہا۔وہ کوئی داستان سنا رہے ہیں،جس کے غیر واضح بلکہ نا قابل فہم زبان کے بیان کو سنتے ہوئے راوی اسے دیکھنے لگتا ہے اور اب جو بیان اب تک صیغۂ ماضی میں تھا،صیغۂ حال میں تبدیل ہو جاتا ہے اور راوی بیان کیے جارہے اس منظر کو ایک جاری منظر کی طرح بیان کرنے لگتا ہے۔پھر جو سرخی بچے کی آنکھ میں تھی وہ اس پورے گروہ کی آنکھوں میں اتر آئی ہے۔آنکھوں کی اس سرخی کو تین کیفیتوں جوش، غصے اور نشہ سے منسلک کیا گیا ہے۔اگر چہ آنکھوں کی سرخی کا تعلق الگ الگ ان تینوں حالتوں (جوش' غصہ اور نشہ) سے ہے لیکن ایک ہی اجتماع پر یکے بعد دیگرے۔ان تین مختلف کیفیات کا غلبہ دکھانے سے پورا بیان واقعہ کی حقیقی حوالہ جاتی (Referential) پابندی سے آزاد ہو جاتا ہے۔

واقعہ کو راوی کے ذاتی تاثر سے آمیز کرنے کی مذکورہ مثال کے ضمن میں اس کا تذکرہ بھی ضروری ہے کہ نیر مسعود نے مناظر کے بیان میں بھی ،مناظر کو راوی ، کے مخصوص/امتیازی Perception میں ،اس طرح منقلب کر دیا ہے کہ منظر صرف خارجی منظر نہ رہ کر متن میں معنی خیزی کے ایک وسیلہ کی حیثیت اختیار کر لیتا ہے:

''دیکھنے میں یہ کئی منزلہ جنگل کسی باغ کی ایسی تصویر معلوم ہوتا تھا،جس کا
کاغذ جگہ جگہ سے سٹ گیا ہو۔ہوا تیز چلتی تو جنگل سے کاغذ ہی کی سی پھڑ
پھڑاہٹ کی آواز آتی جیسے کسی کتاب کے ورق جلدی جلدی پلٹے جا رہے
ہوں۔لیکن جب ہوا آندھی میں بدلتی تو جنگل کی آوازیں بھی بدل جاتی
تھیں اور رات کے وقت قصبے والوں کو ڈراتی تھیں۔آندھی کے
ناہموار جھونکوں میں طرح طرح کی آوازیں ابھرتی ڈوبتی رہتی تھیں اور آدمی

واہمے پر زور دے کر دوسری آوازوں سے اس کی مشابہت تلاش کر سکتا تھا۔ اور قصبے والے شاید یہی کرتے تھے۔ خود میں نے کئی مرتبہ ایسے موقعوں پر نوروز کی دکان کے اوپر، کھڑکی کے سامنے بیٹھے بیٹھے، جنگل کی آوازوں میں، اپنی مرضی سے کھکھلاہٹیں اور سسکیاں اور خوشی اور غم کی چیخیں، جھڑکیاں اور فریادیں سنی تھیں۔

انہیں آوازوں کے بیچ میں کبھی کبھی اچانک ایک ایسی آواز بھی آ جاتی تھی جیسے کسی نے زور سے کچھ کہا ہو۔ یہ غالباً بڑے ٹہنوں کے چٹخنے اور ان کی چھال ادھڑنے کی آواز ہوتی تھی۔ میرا یہی خیال تھا، لیکن لوگوں نے اس آواز کے قصے "بنا رکھے" تھے یہ قصے پشتوں سے چلے آ رہے تھے اور شاید اتنے ہی پرانے تھے جتنی نوروز کی دکان۔ ہر قصے کا خاتمہ اس پر ہوتا تھا کہ ہر نوروز کے پاگل ہونے سے پہلے یہ آواز ضرور سنی گئی ہے کسی کی سمجھ میں نہیں آتا تھا کہ اس آواز نے کیا کہا ہے۔ مگر مشہور تھا کہ نوروز کی دکان کا ہر مالک کبھی نہ کبھی اسے سمجھ لیتا تھا اور دکان پر بیٹھنا چھوڑ دیتا تھا اور پاگل ہو جاتا تھا یا پاگل ہو جاتا تھا اور دکان پر بیٹھنا چھوڑ دیتا تھا۔ (طاؤس چمن۔۔۔تحویل، صفحہ ۹۹۔۹۸)

راوی قیاس کے طور پر یہ بیان کر چکا ہے کہ جنگل بسنے سے قبل اس علاقے میں ایک آبادی تھی، جس کے اجڑنے کے بعد ویران مکانوں میں پیڑوں کے کثرت سے اُگ جانے کے سبب ایک جنگل بن گیا تھا۔ اس جنگل سے نوروز کے خاندان کے ربط کا اشارہ افسانے میں کئی جگہ موجود ہے۔ البتہ اس تعلق کی کسی نوع کی کوئی وضاحت نہیں۔ یہ نہیں معلوم ہوتا کہ جنگل سے قبل جو بستی وہاں تھی کیا وہ نوروز اور اس کے خاندان کی تحویل میں تھی۔ اس صورت میں اس آبادی کی حیثیت کسی جاگیر یا بادشاہت کی ہونی چاہیے: اس کا خیال اس لئے آیا کہ شاہی خاندانوں کی طرح اس افسانے میں کئی پشتوں میں ہر وارث کا نام 'نوروز' ہی ہے جیسے کہ پرانی بادشاہتوں میں بادشاہ کا لقب (عزیز الوّس وغیرہ) ہوتا تھا، جو نسلاً بعد نسلاً جاری رہتا۔ مزید یہ کہ آخری نوروز دکان میں دو چھوٹی بچیوں کو

چھوڑ کر گیا ہے جن کی آنکھوں کے متعلق راوی کا بیان ہے کہ ''یہ کسی ایسی نسل کی آنکھیں تھیں، جن سے میں واقف نہیں تھا بلکہ میرا خیال تھا کہ اس بناوٹ کی آنکھیں صرف تصویروں میں ہوتی ہیں لیکن تصویری آنکھوں کے برخلاف اس میں پیچھے کہیں دور پر مدھم روشنیاں سی جلتی بجھتی معلوم ہوتی تھیں۔'' آنکھوں کے بیان میں اس نوع کی تخصیص ان بچیوں کو عوام سے مختلف کسی خاص خاندان کا فرد ہونے کی طرف اشارہ کرتی ہیں۔ آخری نوروز جو دکان چھوڑ کر چلا گیا اسی جنگل کے کسی اندھیرے اور گنجان حصے میں رہتا ہے۔ صاف معلوم ہوتا ہے کہ جنگل سے اس خاندان کا کوئی گہرا (ممکن ہے جذباتی) رشتہ ضرور ہے۔ لیکن یہ بات صاف صاف واقعاتی انداز میں بیان کرنے کے بجائے راوی نے اس درجہ افسانوی بنا کر پیش کی ہے کہ اس کی واقعاتی سطح تقریباً معدوم ہوگئی ہے۔ ''عطر کافور'' کے افسانوں 'جرگہ' 'جانوس' اور 'ساسان پنجم' میں بیان کردہ واقعات، افسانے میں حقیقت نگاری کے بنیادی تصورات سے قریب تر ہیں۔ لیکن ان کا بیانیہ مختلف وسائل کے ذریعہ اس طرح مرتب کیا گیا ہے کہ متن عام افسانوی بیانیوں کے مقابلے میں خاصا غیر واقعاتی / غیر حقیقی معلوم ہوتا ہے۔ بعد کے افسانوں میں یہ صورت 'بڑا کوڑا گھر'' شیشہ گھاٹ' اور 'ڈھول بن' میں بھی ہے کہ ہم انہیں ''عجوبہ'' سمجھ کر پڑھتے ہیں اور نیر مسعود صاحب سے پوچھو تو وہ ''وقوعہ'' بتاتے ہیں؛ اب تک کے آخری افسانے'' بگولہ'' میں افسانہ نگار نے دو ایسے لوگوں کا ذکر کیا ہے جن کے بچے آندھی میں گم ہوگئے ہیں۔ افسانے کو زندگی کے تجربات کا بیان سمجھ کر پڑھنے والے قاری کو اس پر یقین کرنا مشکل لگتا ہے کہ اچھے بھلے نوجوان آندھی میں اڑ کر غائب کہاں ہو سکتے ہیں؟ تو وہ افسانے میں بیان کردہ 'واقعہ' کو علامتی/تمثیلی تصور کرکے افسانے کی طرح طرح تعبیریں کرتا ہے۔ اسے یاد آتا ہے کہ کامیو نے 'پلیگ' میں ایک ''وبا'' (Epidemic) کو معاشرہ میں ایک Ideology کے ابتدائی آثار' نظریہ کی انتہائی عام مقبولیت اور پھر رفتہ رفتہ اس کی معدومیت کی تمثیل کے طور پر مرتب کیا ہے۔ تو کیا آندھی' کسی خاص نظریہ/ خیال/فکر/فیشن کی عام اور انتہائی مقبولیت کی مثال ہے کہ نوجوان اس کی ہوا میں ایسے گم ہوئے جاتے ہیں کہ اپنے والدین/روایت/گھر سے بالکل بے تعلق ہو جاتے ہیں۔ اب نیر صاحب سے پوچھا تو معلوم ہوا کہ جولڑکا آندھی میں گم ہوا وہ ان کا رشتہ دار تھا اور واقعی آندھی میں گم ہوگیا تھا۔ 'ڈھول بن' کا راوی جو تیز سے تیز رنگین آندھیوں میں ہوا کے مقابل کھڑا ہو کر آندھی کو اپنے سینے پر روکتا ہے وہ کسی جذباتی وفور یا فکر یا وبا کا مقابلہ نہیں کر رہا بلکہ خود نیر مسعود اپنے بچپن میں آندھی سے اپنی اسی نوع کی دلچسپی کا بیان کر رہے ہیں۔ بس روایتی حقیقت پسند افسانے کے مقابلے میں ان متون میں بیانیہ کے وہ

وسائل اختیار کئے گئے ہیں، جن میں سبب اور نتیجہ والی واقعہ کی منطق اور اس سے برآمد ہونے والی Referentiality کے عناصر تقریباً بالکل منہا کر دیئے گئے ہیں۔

اسی لئے نیر مسعود کے افسانوں میں سبب۔نتیجہ کی منطق و استدلال سے برآمد ہونے والی افسانوی ترتیب ابتداء۔ارتقاء کشمکش اور انجام۔کسی افسانے میں نہیں۔

O

افسانے کی تشکیل میں ایک طریقہ کا ذکر خود نیر صاحب نے کیا ہے کہ وہ متن مرتب کرتے وقت بعض مقامات پر صرف اشارے کرتے ہیں اور اس اشارے کی وضاحت یا تفصیل سے احتراز کرتے ہیں۔ یہ تفصیل قاری کو خود مرتب کرنی ہوتی ہے۔ اس سے افسانے میں ایک ''سریت'' پیدا ہو جاتی ہے(جس کا ذکر افسانہ ''تحویل'' کے ضمن میں آ چکا ہے) مگر اس سے خاص بات یہ ہے کہ بیشتر افسانوں میں ایک ذیلی متن قائم ہو گیا ہے جو اگر چہ متن میں بیان نہیں ہوتا، لیکن افسانے میں موجود ضرور ہوتا ہے۔ ایک ذاتی تجربے کی مثال سے اس مشاہدہ کی تصدیق کی اجازت چاہتا ہوں: آل انڈیا ریڈیو کا ایک سمینار ۱۹۸۷ء میں ہوا۔ جس میں راقم کو نیر مسعود کی کہانی ''وقفہ'' کا تجزیہ پیش کرنے کا حکم دیا گیا۔ نیر صاحب نے پہلے اپنی کہانی ''وقفہ'' (جو اس وقت تقریباً سات صفحات پر مشتمل تھی) سنائی اور پھر اس افسانے کا تجزیہ پڑھا گیا۔ کہانی بالکل مکمل تھی اور تجزیہ نگار کا خیال تھا کہ اس نے اپنے تجزیہ میں کہانی کے امتیازی اوصاف کا احاطہ کر لیا ہے۔ دو برس بعد (غالباً ۱۹۸۹ء) میں یہ کہانی دوبارہ شائع ہوئی۔ اب یہ افسانہ تقریباً بیس صفحات پر مشتمل تھا، جس میں پہلی مرتبہ پڑھے گئے Version میں بالکل نئی جہات کا اضافہ کر دیا گیا تھا۔ تحریر ثانی میں جو نیا متن اضافہ کیا گیا تھا، اب اس افسانہ کا ناگزیر حصہ معلوم ہوتا تھا اور یہ خیال نہیں ہوتا کہ اسے بعد میں شامل کیا گیا ہے بلکہ اس کے علی الرغم یہ خیال آیا کہ نیر صاحب نے پہلی مرتبہ جب ریڈیو پر یہ کہانی پڑھی، اس میں سے یہ حصے نکال کر کہانی مختصر کر لی ہوگی۔

افسانہ پڑھتے ہوئے یہ معلوم ہو کہ اس میں بعض واقعات، کیفیت یا صورت حال کی طرف اشارہ موجود ہے مگر متن میں ان اشاروں کا Referent موجود نہیں، تو اس صورت میں افسانے کی اکہری قرات بے معنی (Irrelevant) معلوم ہونے لگتی ہے۔ اب یہ متن صرف ان واقعات یا صورت حال کا بیان نہیں رہ جاتا جو متن میں موجود ہے بلکہ ان کا افسانہ معلوم ہوتا ہے، جو اس متن میں موجود نہیں۔ ''وقفہ'' اس نوع کی متن سازی کی

نہایت عمدہ مثال ہے: افسانے میں باپ مرنے کے قریب ہے اور اب اپنے بیٹے سے غالباً آخری بار گفتگو کر رہا ہے۔

''اس نے میرا شانہ پکڑ کر آہستہ سے اپنی طرف کھینچا۔ اس کی گرفت کمزور اور ہاتھ میں لرزش تھی۔

''سامان کم رہ گیا تھا'' اس نے تقریباً سرگوشی میں کہا'' میں نے اسے اور کم نہیں ہونے دیا۔ تمہیں وہ بہت معلوم ہوگا۔''

مجھے زنگ آلود قفلوں والے بند دروازے یاد آئے۔ میں نے کہا!

''سامان مجھ کو نہیں چاہیے''

''میں نے اس میں کچھ بڑھایا بھی ہے''۔ اس نے اسی طرح سرگوشی میں کہا:

''مجھے کچھ نہیں چاہیے''

''اس میں کہیں وہ بھی ہے۔'' اس نے کہا'' میں نے اسے تلاش نہیں کیا تم ڈھونڈ لینا'' پھر وہ رک کر بولا'' وہ کتابوں میں بھی ہوگا۔''

اسی کے ساتھ اس کی حالت بگڑ گئی۔۔۔۔

میری طرف دیکھتے دیکھتے اس نے اپنی ناہموار سانسوں پر قابو پایا اور بولا:

''اسے الگ مت کرنا، وہ ہمارا نشان ہے۔''

میں نے استاد کی طرف دیکھ کر اشارے سے پوچھا کہ میرا باپ کس چیز کا ذکر کر رہا ہے لیکن استاد اس طرح گم سم بیٹھا تھا، جیسے نہ کچھ سن رہا ہو نہ دیکھ رہا ہو۔ البتہ میرے باپ کی آنکھیں جن کی چمک ماند پڑ گئی تھی، کچھ دیکھتی معلوم ہو رہی تھیں۔

''وہ کیا چیز ہے''؟ میں نے اس پر جھک کر پوچھا:

''اس کی خاطر خون بہا ہے۔'' وہ دھیمی آواز میں بولا اور اس کی مٹھیاں بھینچ گئیں۔ (عطر کافور۔وقفہ،صفحہ۱۲۴۔۱۲۳)

'عطر کافور' کی اشاعت (۱۹۹۰ء) کے اٹھارہ سال بعد چوتھے مجموعے 'گنجفہ' (اشاعت ۲۰۰۸) میں ''پاک ناموں والا پتھر'' کے عنوان سے ایک افسانہ شامل ہے۔ جس میں پاک ناموں والے پتھر کو راوی کا خاندانی نشان بتایا گیا ہے ''جس کی خاطر خون بہا ہے''۔ اس افسانے میں وہ استاد بھی موجود ہے جس نے 'وقفہ' میں راوی کو پڑھایا تھا اور 'طاہر بی بی' بھی جنہوں نے وقفہ میں 'راوی' کو ایک لڑکی سے استاد کے مرنے کی خبر اور ایک سرخ رومال میں رکھی ہوئی کنجیاں بھجوائی تھیں۔ ''پاک ناموں والے پتھر'' میں راوی انہیں کنجیوں سے 'زنگ لگے تالوں والے کمرے' کھولتا ہے اور کترنوں کی تہہ میں رکھے ہوئے پاک ناموں والے اس پتھر کو دریافت کر لیتا ہے ''جس کی خاطر خون بہا ہے۔'' اس خاندانی نشان کا ذکر نیرّ صاحب سے پہلے مجموعے کے پہلے افسانے ''اوجھل'' میں بھی آیا ہے:

''میری روانگی سے کئی دن پہلے جب میرے گلے میں پاک ناموں والا پتھر ڈالا گیا، جو میرے خاندان میں کئی پشتوں سے چلا آرہا تھا، تو میری بیزاری اور بڑھ گئی۔'' (سیمیا۔اوجھل،صفحہ۱۹)

اس خاندانی نشان (جس کا ذکر نیرّ مسعود کے پہلے افسانے میں آیا تھا) کا پورا ذیلی متن ''وقفہ'' میں موجود ہے، جس کی طرف قدرے واضح اشارے کئے گئے ہیں۔ اور پھر ان اشاروں سے وہ تفصیل مرتب کی گئی ہے جو خود ایک مکمل افسانہ (پاک ناموں والا پتھر) ہے۔

ایک متن کی تہہ سے چھلکتا ہوا یہ دوسرا متن، افسانے کو متن سے ماورئ کسی معروضی صداقت کی ضرورت سے آزاد کر دیتا ہے۔ اور افسانے کی ''واقعیت'' اور ''غیر واقعیت'' کی بحث غیر ضروری بلکہ بے معنی معلوم ہونے لگتی ہے۔

افسانہ سازی کا یہ وہ ہنر ہے جس میں نیرّ مسعود کا کوئی شریک نہیں۔ وہ ایک افسانے کی تفصیلات/ واقعات کو دوسرے افسانے میں ہنرمندی سے اس طرح شامل کرتے ہیں کہ افسانہ خود اپنے آپ میں مکمل ہونے کے باوجود ایک دوسرے متن کی تشکیل میں بھی شریک ہوتا ہے: 'جانوس' میں ایک شخص افسانے کے

راوی کو تیس روپے واپس کرنے آتا ہے اور بتاتا ہے کہ وہ یہیں لکھنؤ کا رہنے والا ہے۔ اور یہاں نواب سہراب کی حویلی، اس کے خاندان کی ہے۔ جس میں اس کے والد رہتے تھے۔ پھر ان لوگوں کا وقت بگڑ گیا اور ایک تاجر منظور صاحب نے وہ حویلی خرید لی تھی اور وہ لوگ بے گھر ہو گئے تھے۔ جانوس میں اس مفلوک الحال شخص کی صرف ایک شناخت بتائی گئی ہے کہ اس کا رنگ بہت کالا تھا۔ اب اسی مجموعے کے دوسرے افسانے ''جرگہ'' میں ایک منظور صاحب نے ایک پرانی حویلی خرید کر اسے پھر سے بازتعمیر (Renovate) کے بعد اس میں پہلی دعوت کی ہے۔ اس کوٹھی کے سامنے محمد میاں کے ہوٹل میں، ہوٹل والا ایک شخص سے، جس کا رنگ سیاہ ہے، اس کوٹھی کی بازتعمیر کا حال بیان کر رہا ہے۔ اس گفتگو میں سیاہ رنگ والا شخص بتاتا ہے کہ اس کوٹھی کا سامنا ایسا نہیں جیسا کہ اصل عمارت میں تھا۔ اب اس مکالمہ کا بقیہ حصہ سنئے:

''بس ایک ہی دھن تھی کہ حویلی جیسی تھی، ایسی ہی ہو جائے۔''

''مگر سامنا تو ویسا نہیں رہا۔''

''سامنا۔ ویسا نہیں ہے؟''

''لیکن نواب سامنا خراب بھی بہت ہو گیا تھا، اصل کا کچھ پتہ نہیں چلتا تھا، ننگی اینٹیں رہ گئی تھیں۔ مگر ایک بات بتاؤں نواب، اگر آج انہیں ٹھیک ٹھیک معلوم ہو جائے کہ سامنا کیسا تھا تو آج ہی وہ اسے تڑوا کر پھر سے بنوانا شروع کر دینگے'' پھر وہ رکا، تھوڑا چونکا، کچھ دیر تک دوسرے آدمی کو ٹٹولنے والی نظروں سے دیکھتا رہا، پھر بولا:

تو تمہیں پتہ ہے حویلی کا سامنا کیسا تھا؟

''مجھے پتہ نہ ہوگا'' دوسرے آدمی نے دھیرے سے کہا اور محمد میاں اچانک افسردہ نظر آنے لگا۔

''سچ کہا' خیر چھوڑو۔ یہ بتاؤ کہیں رہنے کا ٹھکانا ہوا؟ میری مانو تو۔۔۔۔

وہ ٹھٹک کر رہ گیا۔ (عطر کافور۔ جرگہ، صفحہ ۹۹)

سیاہ رنگ والا یہ شخص جسے چائے والا 'نواب' کہہ کر مخاطب کرتا ہے 'جانوس' کا وہی اجنبی ہے جو کانپور

سے واپس لکھنؤ آ گیا ہے اور جس نے اس افسانے کے ڈاکٹر راوی کو بتایا تھا کہ اس کی آبائی کوٹھی، منظور صاحب نے خرید لی ہے۔ تو یہ اس کے خاندان کی کوٹھی ہے اور اسے ہی پتہ نہ ہوگا کہ اس کا سامنا کیسا تھا؟ 'جانوس' میں سیاہ رنگ والا شخص ڈاکٹر راوی سے کسی معمولی نوکری کی درخواست کرتا ہے کہ اب لکھنؤ میں اس کا کچھ نہیں بچا اور اس کی ماں ایک یتیم خانے میں مری تھی۔ ''جرگہ'' میں معلوم ہوا کہ اس کے رہنے کا کوئی انتظام اب تک نہیں ہوا ہے۔ ان دونوں افسانوں میں اس نوع کے اشارے رکھے گئے ہیں کہ قاری کو متن کی ساخت کی تہہ میں ایک اور متن کی موجودگی کا احساس ہو۔

افسانہ سازی کا یہ فن کہ ہر افسانہ، کسی دوسرے افسانے سے مربوط ہو، نیّر مسعود سے مخصوص ہے۔ اس فن میں سب سے مکمل مثال ''سیمیا'' کے افسانے ہیں۔ اس مجموعے میں بعض کرداروں کے کئی افسانے میں ظہور اور مکانوں اور مناظر کی تفصیل کی تکرار سے قطع نظر ایک واقعہ کی مثال پیش کرتا ہوں:

''اوجھل'' کے ابتدائیہ میں راوی اطلاع دیتا ہے:

''۔۔۔۔اچانک مجھ پر اس گھر میں آنے کے بعد بے دلی کا پہلا دورہ پڑا۔ اسی وقت اس کی تیماردار نے میرے کندھے پر ہاتھ رکھا۔ اور میں اس کے ساتھ باہر چلا آیا۔

باہر جب میں اس کی تیماردار سے باتیں کر رہا تھا تو بار بار مجھے احساس ہوا کہ میری گویائی ایک نقص ہے اور وہ مریض کسی ایسی راہ پر جس سے میں واقف نہیں مجھ سے بہت آگے چل رہا ہے۔ (سیمیا: اوجھل، صفحہ ۷)

اور افسانہ اس طرح شروع ہوتا ہے:

''میں نے بولنا چھوڑا ہے دیکھنا نہیں:

تقریباً چالیس صفحہ کے اس افسانے کا اختتامیہ پیراگراف ۔

''اوجھل جسے کا نقش، میں نے سوچا اور اسی وقت باہر صبح کے پرندوں نے بولنا شروع کیا۔ مجھے یقین تھا کہ اگر ذہن پر ذرا سا زور دوں تو مجھے یاد آ جائیگا کہ میں نے اس سے پہلے یہ نقش کہاں دیکھا تھا۔ لیکن میں نے

عہد کرلیا کہ اب سے اپنے ذہن پر زور نہیں دوں گا۔ اس وقت سے میں نے بولنا چھوڑ دیا۔

(اوچھل، صفحہ ۴۰)

''مارگیر'' کا راوی بتاتا ہے:

''آوازیں مجھ سے سوال کرتی تھیں، جن کا جواب دینے کے لئے مجھے ان سوالوں کی ضرورت نہ ہوتی تھی، بلکہ کبھی کبھی تو میں اس سوال کے بغیر بھی جواب دینے لگتا تھا اور یہ سمجھتا تھا کہ اس طرح میں کوئی بہت بڑا فرض ادا کر رہا ہوں۔ میں ہر طرح اپنی زندگی سے مطمئن تھا۔

لیکن ایک بار اچانک مجھے اپنا بولنا برا معلوم ہونے لگا اور میں جلسے کے بیچ ہی میں خاموش ہوگیا۔ کسی نے مجھ سے کوئی سوال کیا جو میری سمجھ میں نہیں آیا۔ اس کے بعد میں زیادہ تر سوتا اور خواب دیکھتا رہا۔''

(سیمیا: مارگیر، صفحہ ۹۸)

اس مجموعے کے آخری افسانے ''مسکن'' کے آخری حصے میں مکان میں ایک مریض آگیا ہے، جس کے مکان مالک کے خاندان سے پرانے تعلقات تھے۔ لیکن وہ کہیں چلا گیا اور ایک طویل عرصے کے بعد ان لوگوں کو ملا تو وہ اسے اپنے گھر لائے۔ وہ بیمار تھا:

''اور اس کی بیماری کی وجہ کیا ہے؟ میں نے پوچھا

''وہ بولتے نہیں'' لڑکی نے کہا

'' گلے میں کوئی تکلیف ہے؟''

''نہیں انہوں نے خود ہی بولنا چھوڑ دیا۔

''کیوں؟''

''معلوم نہیں''

''ان سے پوچھا نہیں۔''

"کیا فائدہ وہ بولنا ہی چھوڑ چکے ہیں۔" (سیمیا۔ مسکن، صفحہ۔۲۳)

اور اس کے بعد وہ اختتامی پیراگراف جس سے اس افسانوی مجموعے کی ابتداء ہوئی تھی۔ اس طرح یہ مجموعہ اپنی وضع (Structure) کے اعتبار سے اتنا منضبط ہوگیا ہے گویا حضرت جعفر صادق کے مشاہدہ کی تصدیق کر رہا ہو۔ نہ صرف یہ کہ کسی ایک افسانے کے تقریباً تمام جملے پورے متن سے گہرا ربط رکھتے ہیں بلکہ ایک افسانے کا واقعہ/واہمہ یا ایک کردار یا بیشتر مناظر اور دوسری تفصیلات دوسرے افسانے سے حیرت انگیز طور پر مربوط ہیں۔ اس سے صرف ایک افسانے کی نہیں بلکہ پورے متن کی ایک وضع (Structure) تعمیر ہوتی معلوم ہوتی ہے۔ اس سے یہ نتیجہ نکالنا غلط نہ ہوگا کہ نیر مسعود مفرد افسانوں کے نہیں بلکہ افسانوی مجموعوں کے افسانہ نگار ہیں۔ یعنی ان کا کوئی ایک افسانہ پڑھا جائے تو وہ مکمل معلوم ہوتا ہے لیکن اسے دوسرے افسانوں کے ساتھ پڑھئے تو ان افسانوں کے درمیان ارتباط کے اتنے پہلو نکلتے ہیں گویا ایک افسانہ مجموعے کے بقیہ دوسرے افسانوں کی اعانت کے بغیر مکمل ہی نہ ہوتا ہو۔

O

نیر مسعود کے تقریباً تمام افسانوں میں یہ داخلی ربط اس لئے بھی ممکن ہوا کہ ان کے کل تقریباً پینتیس (۳۵) افسانوں میں گنتی کے صرف چند افسانوں (کتاب دار، ابرام کا میر محاسب، ساسان پنجم اور بڑا کوڑا گھر) کے علاوہ بقیہ تمام متون میں بیانیہ واحد متکلم راوی کے ذریعہ تعمیر کیا گیا ہے۔ ہر افسانے میں قصہ، متن کا ایک کردار واقعہ/بیان کرتا ہے۔ ان تمام راویوں میں پہلی مشترک صفت تو یہ ہے کہ ان میں کسی کا کوئی نام نہیں۔ کبھی نام رکھنے کی ضرورت پڑی تو اسے لوگ اپنے پسندیدہ ناموں (نوروز، نووارد، ساسان پنجم وغیرہ) سے پکارنے لگتے ہیں۔ بیشتر راوی "میں" کے ذریعہ اپنا بیان شروع کرتا ہے۔ بعض جگہ راوی بیمار ہے۔ دو افسانوں میں معالج ہے اور بقیہ کسی افسانے میں اس کے پیشے کے متعلق کوئی اطلاع نہیں ملتی۔ مزید یہ کہ ان تمام افسانوں کے 'راوی' بہت نمایاں طور پر تنہا رہتے ہیں۔ (کسی افسانے میں دوستوں کے ساتھ سیر و تفریح کا کوئی بیان نہیں۔ کہیں کہیں راوی ماضی میں اپنے بعض دوستوں کا ذکر کرتا ہے، مثلاً علام اور بیٹا اور دنبالہ گرد)۔ وہ زیادہ تر تنہا ہوتا ہے اس راوی کو کبھی مکان میں تنہا دیکھا جا سکتا ہے یا پھر بازاروں، میدانوں، ویرانوں اور جنگلوں میں تنہا گھومتا رہتا ہے۔ کہیں کسی

افسانے میں اس کے ساتھ کوئی گھومتا ٹہلتا یا سیر وتفریح کرتا نظر نہیں آتا۔ اسی طرح تقریباً ہر راوی کا اپنے والدین سے تعلق ایک ہی نوع کا ہے۔ خصوصاً باپ اپنے بیٹے (راوی) سے انس ومحبت کا تعلق رکھتا ہے اور کہیں کہیں اس کی تربیت پر توجہ دیتا نظر آتا ہے۔ (صرف مسکینوں کے احاطہ' میں باپ اپنے بیٹے سے اس کی عادتیں بگڑ جانے کی وجہ سے خفا ہے) اور اگر باپ نہیں ہے تو ماں یا خاندان کی کوئی دوسری بزرگ خاتون 'راوی' کا حد درجہ خیال رکھتی ہیں (مراسلۂ بن بست' گنجفہ) اور یہ بھی ایک دلچسپ مشاہدہ ہے کہ کسی افسانے میں یہ 'راوی'' باپ'' نہیں بلکہ ہمیشہ 'بیٹا' ہے۔ اس طرح نیّر مسعود کے تمام افسانوں میں 'راوی' کے کردار، فکر اور طور طریقوں میں ایک یکسانیت کی صفت / کیفیت پیدا ہو گئی ہے۔

لیکن جو بات سب سے زیادہ نمایاں بلکہ حیرت انگیز ہے وہ یہ کہ راوی کی داخلی کیفیات کا نہ کہیں کوئی ذکر ہے اور نہ ہی راوی کے مکالموں سے اس کا کوئی پتہ چلتا ہے۔ خصوصاً راوی کے بیانات میں کہیں کوئی جذباتی وفور، کوئی ذاتی (Involvement) ظاہر نہیں ہوتا۔ اس کے ہر بیان یا مکالمے میں جاری نثریہ میں اس کی 'ذات' اس درجہ منہا کر دی گئی ہے کہ اس کا بیانیہ اخبار کی خبر کی زبان معلوم ہوتا ہے۔

اس قسم کے واحد متکلم راوی کے لئے، جس کی نہ کوئی ''شخصیت'' تشکیل دی گئی ہو (یہاں شخصیت سے مراد کردار کی بشری صفات ہیں) اور نہ ہی وہ اپنے بیانیہ میں اپنی داخلی کیفیت یا اپنی پسند و ناپسند کا ذکر کرتا ہو اور نہ ہی بیان میں کسی جذباتی ردِّعمل کا شائبہ ہو، بعض تنقید نگار اس کے لئے ''قواعدی مَیں'' ('I' Grammatical) کی اصطلاح استعمال کرتے ہیں۔ یعنی وہ راوی جو متن کی قواعدی ضرورت پوری کرتا ہے اس کے ذریعہ متن کی صرف ونحو متعین کی جاتی ہے۔ اپنے 'راوی' کو نیّر مسعود نے شعوری طور پر بے نام ونشان رکھا ہے اس لئے راوی کے بیانات میں اس کے ''لہجہ'' یا '' اظہار کی کیفیت'' کا کوئی شائبہ نہیں۔ وہ اپنے جذباتی تعلق کو یہاں تک کہ اپنے جذباتی کوائف کو انتہائی معروضی انداز میں ''خبر'' کے طریقے سے بیان کرتا ہے۔ ''وقفہ'' میں اپنے باپ کے مرنے کی اطلاع ان الفاظ میں دی گئی ہے:

> ''میرا باپ بہت دنوں تک زندہ نہیں رہا۔ آخری دنوں میں وہ زیادہ تر خاموش پڑا رہتا تھا۔ صرف کبھی دھیرے دھیرے کراہنے لگتا لیکن پوچھنے پر کبھی بتاتا نہیں کہ اسے کیا تکلیف ہے۔۔۔۔

جب میں دوڑتا ہوا، اس کے بستر کے پاس پہنچا تو وہ مجھے زندہ ملا۔ مجھ کو دیکھتے ہی اس نے ایک ہاتھ آگے بڑھایا اور میرا شانہ پکڑ کر جلدی جلدی کچھ کہنے لگا۔ اس کی آواز بہت دھیمی تھی۔ میں ٹھیک سے سننے کے لئے اس کے اوپر جھک گیا۔ پھر بھی میری سمجھ میں نہیں آیا کہ وہ کیا کہہ رہا ہے، بہت جھک کر سننے پر صرف اتنا سمجھ میں آیا کہ وہ تتلا کر بول رہا ہے۔ اسی وقت وہ بے ہوش ہو گیا اور اسی بے ہوشی میں کسی وقت اس کا دم نکل گیا۔" (عطر کافور۔ وقفہ، صفحہ ۱۲۵۔۱۲۴)

اپنے باپ کی موت کا راوی پر گہرا اثر ہوا۔ اور اس کی طبیعت بگڑنے لگی۔ اب اس کیفیت کے بیان میں بھی نہ تو صفات (Adjectives) کا استعمال کیا گیا ہے، نہ ہی دل کی کیفیت کا کوئی ذکر ہے صرف ان محرکات کا تفصیلی بیان ہے، جو راوی پر باپ کی موت کے اثر کے نتیجے میں ظاہر ہوا۔

"باپ کے مرنے کے بعد میں دیر تک پُرسکون رہا۔ میں نے بڑی سنجیدگی کے ساتھ اس کے آخری انتظامات کے متعلق استاد سے صلاح مشورہ کیا اور ہر بات کا خود فیصلہ کیا، لیکن جب وہ انتظام شروع ہو گئے ،تو مرے سر کے اندر کوئی چیز ہلی اور مجھ میں ایک جوش پیدا ہو گیا۔ میں نے اسی جوش میں فیصلہ کیا کہ موت میرے باپ کی نہیں، میری ہوئی ہے۔ پھر یہ فیصلہ کیا کہ باپ بھی میں خود ہی ہوں ، پھر مجھ کو یہ دونوں فیصلے ایک معلوم ہونے لگے۔ اور میں نے عجب واہیات حرکتیں کیں۔ صحن سے اینٹوں کے ٹکڑے اٹھا اٹھا کر دوہرے دالان میں پھینکے اور خود کو مخاطب کر کے تتلانا شروع کر دیا۔ میرے باپ کا مردہ نہلانے کے لئے جو پانی بھرا گیا تھا اس میں سے کچھ اپنے اوپر انڈیل لیا اور باقی میں کوڑا کرکٹ ملا دیا۔ اس کے بدن پر لپیٹنے کے لئے جو سفید کپڑا منگایا گیا تھا اسے کھول کر خود کو اس میں لپیٹ لیا اور جب اسے لے کر جانے

لگے تو اس میں بھی ایسی رکاوٹیں ڈالیں کہ کئی بار اس کی میت زمین پر
گرتے گرتے بچی۔ میں نے اتنا ہنگامہ کیا کہ لوگ اس کے مرنے پر
افسوس ظاہر کرنا بھول گئے۔ آخر مجھے زبردستی پکڑ کر واپس لایا گیا اور گھر
میں بند کر دیا گیا۔ جہاں روتی ہوئی خستہ حال بڑھیوں کی تسلی آمیز باتیں
سن کر مجھے اس قدر غصہ آیا کہ کچھ دیر کے لئے میں اپنے باپ کی موت کو
بھول گیا۔ لیکن میں نے ان بڑھیوں پر اپنا غصہ ظاہر نہیں ہونے دیا۔ اور
توقع کے بالکل خلاف مجھ کو نیند آ گئی۔

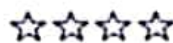
(عطر کافور؛ وقفہ، صفحہ ۱۲۵)

'وقفہ' میں راوی اپنے باپ کو 'تم' کہہ کر مخاطب کرتا ہے اور بعض مرتبہ قدرے تحقیری الفاظ (مثلاً ''بڈھے'' یا فعل ''کرتا ہے'') استعمال کرتا ہے۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ بچپن سے خود راوی کے ساتھ باپ کا رویہ انتہائی نرم رہا۔ بلکہ بقول راوی وہ اسے اپنا خاندانی ملازم سمجھتا تھا۔ اسے بہت برسوں بعد اس کا اندازہ ہوا کہ یہ غالباً میرا باپ ہے۔ لیکن جب معلوم بھی ہو گیا تو باپ کے احوال/اعمال کے بیان کا صیغہ تبدیل نہیں ہوتا۔ چنانچہ مذکورہ اقتباس میں ہر جگہ ''ان کے'' کی جگہ ''اس کے'' یا ''اسے'' ہی استعمال ہوا ہے۔ تو اس پر تعجب نہ ہونا چاہیے کہ اپنے محترم بزرگ کی وفات کی اطلاع کے لیے مستعمل کلمات کے بجائے باپ کے مرنے کی اطلاع اس طرح دی گئی ہے (اسی بے ہوشی میں کسی وقت اس کا دم نکل گیا) گویا وہ کوئی اجنبی ہو۔ باپ کے جسم کے لئے مردہ نہلانا' اور کفن کے لئے بدن پر لپیٹنے کے لئے سفید کپڑا کے Signifier استعمال کئے گئے ہیں۔ کیا راوی اس سفید کپڑے کا اصطلاحی نام نہیں جانتا؟ لیکن یہ پورا بیان اس طرح مرتب کیا گیا ہے کہ منظر کیمرے کی آنکھ سے دیکھے گئے جاری نشریہ (Running Commentary) کا تاثر دینے لگتا ہے۔ اس لئے اگر اس بیان میں راوی کی جگہ کسی دوسرے شخص کو رکھ کر Pronoun ''وہ'' یا ''اس نے'' کے ذریعہ
پورا بیان دہرایا جائے تو شاید ایک لفظ بھی تبدیل کرنے کی ضرورت نہ محسوس ہو۔ اس لئے کہ اس پورے بیان میں
بمشکل
ہی کوئی لفظ/جملہ ایسا نکلے جو واحد متکلم راوی کے لئے مخصوص ہو۔ اس طرح 'راوی خود منظر کا حصہ نہیں رہ جاتا بلکہ

ایک قدرے بے تعلق ناظر میں بدل جاتا ہے۔ یہی صورت ''بائی کے ماتم دار'' کے اس حصے میں ہے جہاں بائی کی موت پر اس کے بہت سارے رشتہ دار راوی کے سامنے والے مکان میں جمع ہو گئے ہیں (افسانے میں ضمناً یہ اطلاع بھی شامل تھی کہ اس شہر میں اس عورت کا کوئی رشتہ دار نہیں تھا) اور بین کرتے ہوئے اس کے جسم سے زیور اتارتے جاتے ہیں یہاں تک کہ ایک عورت روتی، بین کرتی ہوئی اس پر گر پڑتی ہے اور اس کے سونے کے بندے چرانے کے لئے اس کا کان کاٹ کر اپنے منہ میں رکھ لیتی ہے۔ لیکن یہ سارا منظر 'راوی' اپنے مکان کی بالکونی سے دیکھتا ہے جہاں تک اس مکان میں آنے جانے اور بین کرنے والی عورتوں کی کوئی آواز نہیں پہنچ رہی ہے تو سارا منظر آوازوں کے بغیر صرف خبر کا تاثر دیتا ہے۔ ''ندبہ'' میں قبیلے ایسی زبان میں بین کررہے ہیں جو راوی جانتا ہی نہیں تو اسے معلوم ہی نہیں ہوتا کہ یہ کیا کہہ رہے ہیں۔ ان تمام صورتوں میں آواز/الفاظ سے منسوب لہجہ اور اس سے ظاہر ہونے والی کیفیت بیان کرنا غیر ضروری ہو جاتا ہے۔

ایسا بے نام، جذبے سے عاری اور اس حوالے سے بے شناخت ''راوی'' صرف نیر مسعود کے افسانوں میں ہے۔ اگر اس راوی کی کوئی شناخت قائم بھی ہو سکتی ہے تو صرف ان معاشرتی /تہذیبی حوالوں سے جن کا ذکر افسانے میں راوی کے گھر، محلے اور شہر میں عام معتقدات، معاشرت اور رسوم کے طور پر ہوا ہے۔

واقعہ کی جگہ ''واہمہ'' کی تفصیل سے بیانیہ کی تعمیر خود ''واقعہ'' کی پہلے ''محسوس'' میں تقلیب اور اکثر ایک مبہم، غیر یقینی، بڑی حد تک خارجی حوالوں سے بے نیاز اور بعض جگہ استبعادی زبان میں بیان، ان افسانوں کا راوی (صرف ''میں'') اور اس کا مکمل غیر شخصی بیانیہ، نیر مسعود کے افسانوں کے وہ امتیازات ہیں، جن میں ان کا کوئی شریک نہیں۔ مزید یہ کہ نیر صاحب نے جس سوچے سمجھے طریقہ سے افسانے تعمیر کئے ہیں، اس سے ان کے تمام افسانے ایک دوسرے سے مختلف سطحوں پر حیرت انگیز طور پر مربوط ہو گئے ہیں۔ گویا ان کا یہ چالیس سال (۱۹۷۱۔۲۰۱۱) تخلیقی سفر ایک زمانی (Synchronic) حال ہے، جس میں ارتقاء کے بجائے متون کے درمیان اشتراک اور بیانیہ کے خارجی حوالوں کے بجائے خود اپنی تعمیر کے بیان کی طرف نمایاں مراجعت (Self-Reflection) مرکزی حوالے کی حیثیت رکھتے ہیں۔

☆☆☆☆

محمد عمر میمن

نیّر مسعود

اس عہد کے سب سے اہم اور منفرد کہانی کار ہیں

نیر مسعود نہ صرف یہ کہ ایک منفرد بلکہ اپنے عہد کے سب سے اہم کہانی کار بھی ہیں ان خیالات کا اظہار ادیب اور مترجم محمد عمر میمن نے ان کے ساتھ منائی گئی ایک شام میں کیا۔ لاہور میں اورینٹل کالج، شعبہ اردو، پنجاب یونیورسٹی میں منائی گئی اس شام میں اہم ادبأ اور محمد عمر میمن کو پڑھنے والوں نے شرکت کی۔

گفتگو کے دوران انہوں نے اپنے گزشتہ کام کے ساتھ ساتھ آئندہ کے منصوبوں کے حوالے سے بھی بات چیت کی۔ تاہم ان کی گفتگو کا خاصا حصہ نیر مسعود کے فکشن سے متعلق تھا۔ ان کا کہنا تھا کہ طرح طرح کی جسمانی معذوریوں نے انہیں اس قابل نہیں چھوڑا کہ وہ مزید لکھ سکیں ورنہ میں سمجھتا ہوں کہ وہ کیا کچھ نہ لکھ دیتے۔ اب تک کی صورت حال یہ ہے کہ جب میری ان کے بیٹے تمثال سے گفتگو ہوئی تو والد صاحب کے حوالے سے نہایت مایوسی کا شکار تھے۔ تمثال کا کہنا تھا کہ پہلے تو والد صاحب مجھ سے کچھ پڑھ کر سنانے کو کہتے تھے لیکن اب کچھ سننے سے بھی اکتا جاتے ہیں۔ اسی لیے جب کچھ عرصہ پہلے مجھے نیپال سے کسی نے فون کر کے پوچھا کہ میں نے آپ کی طرف سے نیر مسعود کی کہانیوں کے انگریزی میں کیے گئے تراجم پڑھے ہیں اور خواہش ہے ان سے ملاقات کروں تو اس کی بار بار ضد سے عاجز آ کر میں نے انہیں تمثال کا ای میل دے دیا ساتھ ہی فون کر کے یہ بھی کہہ دیا کہ دیکھ لیں اگر صحت اجازت نہ دے تو بھلے ملاقات نہ کریں لیکن بعد میں مجھے پتہ چلا کہ وہ بندہ نہ صرف اپنی بیوی کے ساتھ ان سے ملا بلکہ کچھ دن لکھنو میں ان کے گھر بھی رہا جس سے نیر مسعود کی صحت میں مثبت تبدیلی پیدا ہوئی اور وہ تھوڑا سا سنبھل بھی گئے۔ تو لوگ سمجھتے ہیں کہ میں ان کے تراجم کرتا ہوں تو شاید میرے پاس یہ حق بھی ہے کہ ان کی ملاقات کرواسکوں ایسا تو نہیں لیکن میں چاہتا ہوں کہ مختلف زبانوں میں تراجم کرنے والے ضرور ان سے ملیں تا کہ ان کی کہانیاں دوسری زبانوں کے قارئین تک پہنچ پائیں۔ جیسا کہ ان کی فرانسیسی مترجم کو میں نے ان کا پتہ دیا۔ یہ

فرانسیسی مترجم مریم ابوزہاب جو مسلمان ہو چکی ہیں، صوفی ازم کے حوالے سے ان کا کام سراہا جاتا ہے وہ فلسطینیوں کے حق میں آواز اٹھاتی ہیں وہ بھی نیر مسعود کا ترجمہ کرنے سے پہلے ان سے ملنا چاہتی تھیں۔ جب وہ ان سے ملنے گئیں، تو میں نے ان سے کہا کہ وہ ان کے ساتھ ایک تصویر بنوائیں اور مجھے بھی بھجوائیں خود میری ان سے صرف ایک ملاقات ہوئی ہے۔ تاہم میں بطور ایک مترجم کے جو کر سکتا ہوں کرتا ہوں ان کے۔ میں نے ساگری سین گپتا کو ان کے یہاں بھجوایا اور ان کے ہندی اور اپنی مترجمین کو ان سے ملاقات کروائی۔ وہ ایک اہم ہی نہیں ایک منفرد اور بڑے کہانی کار ہیں۔ اس لیے ان کی کہانیوں کے تراجم دوسری زبانوں میں ہونے چاہئیں۔ تاکہ انہیں پتہ چلے کہ اردو میں ایسے لکھنے والے بھی موجود ہیں۔ نیر مسعود کے فن کے حوالے سے بات کرتے ہوئے انہوں نے مزید کہا: نیر مسعود کے افسانوں کا ترجمہ وہ دو کتابوں "Snake Catcher and Essence of Camphor" کی صورت میں سامنے لا چکے ہیں۔ ان کے لفظوں میں ''ان کے فکشن کے بارے میں کہنا بڑا مشکل ہے۔'' کم سے کم میں نہ ان کا تجزیہ کر سکتا ہوں نہ ہی تشریح۔ ایک بات ہے کہ جو کوئی بھی ان کا افسانہ پڑھتا ہے اس کے طلسم سے باہر نہیں نکل سکتا۔ میں نے ان کے افسانے بہت سے لوگوں کو پڑھائے، سبھی کا یہی خیال ہے۔''

رپورٹ: زاہد حسن

☆☆☆☆☆☆

ڈاکٹر ضیاالحسن

ادبستان: ایک مطالعہ

نیر مسعود کو ایک زمانے تک تحقیق وتنقید کے حوالے سے جانا جاتا رہا تھا۔ اگر چہ انکے افسانوں کا پہلا مجموعہ ''سیمیا'' دس بارہ سال قبل شایع ہوا تھا لیکن ایک زمانے تک افسانہ نگار کے طور پر ان کا ذکر کم کم ہوا۔ پھر ''طاؤس چمن کی مینا'' اور ''عطر کافور'' شایع ہوئے تو یار لوگوں نے ان کے افسانوں پر بات کا آغاز کیا اور آج گفتگو یہ موڑ لے چکی ہے کہ کہیں نیر مسعود اردو کا سب بڑا افسانہ نگار تو نہیں ہے۔ ان کے افسانے پر زیادہ تنقیدی کام نہیں ہوا۔ اس کی ایک وجہ ان کے افسانوں کی وہ طلسماتی فضا ہے جو موضوع کھلنے نہیں دیتی۔ ان کے افسانوں کی تفہیم جتنی دشوار ہے۔ ان کا مطالعہ اتنا ہی دلکش اور دلربا ہے۔

نیر مسعود کی نئی کتاب ''ادبستان'' خاکوں کا مجموعہ ہے۔ انہوں نے ادب کا ایک طویل دور دیکھا ہے اور بہت سی شخصیات کو بے حد قریب سے دیکھا ہے۔ ان میں چند شخصیات پر خاکے لکھ کر انہوں نے گویا ایک عہد کو اردو ادب کے نئے قاری کے لیے محفوظ کر دیا ہے۔ گذشتہ دنوں آغا سہیل کی آپ بیتی کی پہلی جلد شایع ہوئی۔ اس کتاب میں انہوں نے اپنے مخصوص افسانوی انداز میں لکھنو کی تہذیبی زندگی کو پیش کیا ہے۔ نیر مسعود کے خاکوں کا مجموعہ پڑھنے سے پہلے میرا خیال یہ تھا کہ انہوں نے خاکہ نگاری کے لئے بھی اپنا مخصوص افسانوی اسلوب اختیار کیا ہوگا۔ لیکن پہلا خاکہ پڑھ کر محسوس ہوا کہ ان خاکوں کی زبان تو وہی ہے لیکن اسلوب کی افسانویت کو انہوں نے خاکہ نگاری کے مناسب خیال نہیں کیا۔ نیر مسعود کو زبان و بیان پر مکمل گرفت حاصل ہے جس کا اظہار ان کی اس کتاب میں بھی ہوا ہے لیکن زبان کے رچاؤ کے باوصف ان کا اسلوب ہر صنف میں بدل جاتا ہے۔ ان کی تنقیدی و تحقیقی کتب کا اسلوب خاکہ نگاری اور افسانہ نگاری دونوں سے مختلف ہے۔ انہوں نے ہر صنف ادب کے تقاضوں کو پیش نظر رکھ کر اسلوب وضع کیا۔ ہے۔ یہاں اسلوب سے دلچسپی رکھنے والے ناقدین کے لیے مطالعہ کا میدان کھلا ہے کہ وہ ایک شخصیت کے مختلف اظہارات کا تجزیہ مختلف بنیادوں پر کر سکتے ہیں، ان خاکوں میں رشید حسن خاں، محمود ایاز، شمس الرحمٰن فاروقی، مسعود حسن رضوی ادیب، ادبستان (ان کا گھر) اور عرفان صدیقی کے خاکے شامل ہیں۔

احتشام حسین کے دو اور ادیب کے تین خاکے ہیں۔ یوں ان خاکوں سے انہوں نے ایک پورے عہد کی تصویر بنائی ہے۔ جس میں ادب اور تہذیب و ثقافت دونوں شامل ہیں۔ ان خاکوں میں انہوں نے شخصیات کو بھی ابھارا ہے اور ان کے کام کو بھی یہ ایک افسانہ نگار، محقق اور نقاد کے خاکے محسوس ہوتے ہیں۔

☆☆☆☆

ڈاکٹر ناصر عباس نیر

نیّر مسعود کے افسانوں پر ایک نوٹ

نیّر مسعود کے افسانے کس شعریات سے طلوع کرتے ہیں؟اس حوالے سے نیّر مسعود کے مٹھی بھر نقادوں کے یہاں خاصے اختلافات ہیں۔(واضح رہے کہ نیّر مسعود کے افسانوں پر زیادہ تر انگریزی میں لکھا گیا ہے،اردو میں کم۔)کہیں انھیں کافکا سے متاثر یا مماثل قرار دیا گیا ہے؛کسی نے اس ضمن میں دستوفسکی کے اثرات کا ذکر کیا ہے؛کہیں فنتاسی کو ان کے افسانوں کی ممتاز ترین خصوصیت قرار دیا گیا ہے؛کسی نے جادوئی حقیقت نگاری کو ان کے اسلوب وفن کی اہم پہچان ٹھیرایا ہے؛بعض نے داستانوی عناصر کی نشان دہی ان کے یہاں کی ہے۔خود نیّر مسعود ایڈگر ایلن پو سے اثرات قبول کرنے کا ذکر کرتے ہیں۔(گویا زیادہ تر مغربی فکشن وتنقید کی روایت کے تناظر میں نیّر مسعود کے افسانوں پر نظر ڈالی گئی ہے۔) ان کے فن سے متعلق اختلافِ آرا میں کوئی قباحت نہیں، بلکہ ان کے فن کو خراجِ تحسین پیش کرنے کی ایک صورت ہے۔وہی متن اختلافِ آرا کو تحریک دے سکتا ہے جو اکہرا نہ ہو،منتشرِ خیال کی صورت ہو۔یوں بھی ان کے افسانوں پر تنقیدی ڈسکورس ابھی اپنی تشکیل کے ابتدائی مرحلے میں ہے،اور ہر تنقیدی رائے ان کے افسانے کی شعریات تک رسائی کی ایک سنجیدہ کوشش کا درجہ رکھتی ہے اور اس کا خیر مقدم کیا جانا چاہیے۔تاہم کسی رائے کے احترام کا یہ مطلب ہرگز نہیں کہ اس سے اتفاق بھی کیا جائے۔نیز یہ متنوع آرا اس امر پر بھی دال ہیں کہ نیر مسعود کے افسانوں کی تفہیم کی کوششیں صد رنگ ہیں؛ایک سے زیادہ تنقیدی تناظرات میں ان کے افسانوں کی روح تک رسائی کی مساعی کی جارہی ہیں۔خرابی اس وقت پیدا ہوتی ہے جب کسی ایک تنقیدی رائے کو نیّر مسعود کے افسانے کی شعریات کا حتمی کوڈ ثابت کیا جانے لگتا ہے اور مختلف و متبادل تنقیدی رائے کے امکان کی راہ مسدود کرنے پر کمر کس لی جاتی ہے۔

نیّر مسعود کا افسانہ،آرٹ کی اس قدیم مگر لازمی خصوصیت کو برنگِ دیگر باور کراتا ہے، جسے

حیرت کہا گیا ہے۔ بعض نقادوں نے اسے اسرار کا نام دیا ہے۔ ہر چند اسرار میں حیرت شامل ہوتی ہے، مگر اسرار کی حیرت، خوف و تقدس کی فضا میں ملفوف ہوتی ہے۔ چناں چہ ہر اسرار ایک ماورائی دنیا کا حامل ہوتا ہے۔ جب کہ نیر مسعود کے افسانے ایک منفرد قسم کی اور گم گشتہ ثقافتی فضا کے علم بردار تو ضرور ہیں، ماورا سے مخصوص خوف و تقدس کے حامل نہیں۔ ان کا افسانہ، منتشر سماجی، ثقافتی اور نفسیاتی عناصر کو ایک خاص فنی مہارت سے بیانیاتی تنظیم مہیا کرنے اور ایک انوکھا وژن تخلیق کرنے سے عبارت ہے۔ ان کے افسانوں میں ماورائیت کی موجودگی کا احساس ضرور ہوتا ہے، مگر یہ ماورائیت مسعود کی فکشنی دنیا کا سرچشمہ نہیں (اس لیے اس میں خوف و تقدس کی فضا نہیں)، ان کے فکشن کے فنی اثر میں ہے۔ لہٰذا نیر مسعود کے یہاں اگر کوئی ماورائیت ہے تو یہ ان کے فکشنی آرٹ کی پیدا کردہ ہے۔ ان کا افسانہ اپنی فنی وجودیات کو اس شدت سے باور کرتا ہے کہ اس دنیا کا احساس انتہائی مدھم ہو جاتا ہے کہ جس کی ترجمانی یا نقل ان کا افسانہ کرتا ہے اور اس کی جگہ ایک ''اور'' دنیا ان کے قاری کو درپیش ہوتی ہے۔ لہٰذا ان کا شمار سماجی حقیقت نگاروں میں نہیں کیا جا سکتا۔ البتہ طلسماتی حقیقت نگاری کی اصطلاح ان کے فنی امتیاز کی شناخت کے لیے زیادہ موزوں ہے۔ دوسری طرف یہ کہنا بھی مبالغہ ہوگا کہ ہم ان کے افسانوں کے مطالعے سے کلی طور پر نئی دنیا سے متعارف ہوتے ہیں۔ یک سر نئی دنیا تو ان داستانوں میں بھی نہیں، جن کی تخلیق میں انسانی تخیل نے اپنی تمام توانائیاں جھونک دی ہیں اور جن میں سماجی تخیل قلیل اور اختراعی تخیل بیش از بیش ہے۔ ذرا سوچیے: وہ دنیا قطعی طور پر نئی کیوں کر ہو سکتی ہے جسے ہم شناخت کر سکتے ہوں؛ اپنے ثقافتی معتقدات یا فنی رسمیات کی مدد سے پہچان سکتے ہوں؟ قطعی نئی دنیا تو وہ ہے جسے شناخت کرنے کے لیے ہمیں، اپنے ثقافتی اعتقادات کا پوار نظام منہدم کرنا پڑے اور ایک نئے نظام و رسمیات کو وضع کرنا پڑے۔ اصل یہ ہے کہ ادب و آرٹ میں جسے ہم نئی دنیا کہتے ہیں، وہ عموماً وجودی سطح پر نئی نہیں ہوتی؛ اس کی شناخت ایک ایسی ولولہ خیز حیرت کے ساتھ ہوتی ہے کہ قاری کو لگتا ہے کہ وہ پہلی مرتبہ اور ایک 'نئی دنیا' کا تجربہ کر رہا ہے۔ اس کا تجربہ بچے کی حیرت کے مماثل ہو سکتا ہے جو ہر شے کو نیا نکور اور انتہائی ترغیب آمیز بنا کر پیش کرتی ہے اور جس کے تحت بچہ اشیا کے ساتھ ایک بے غرض، خالص، مکمل، بھرپور، مسرت آمیز تعلق کا تجربہ کرتا ہے۔ بچے کی حیرت اور فن کی حیرت میں ایک اور بات بھی مشترک ہے: ایک چیز کی ایک ایسی خبر کہ خود چیز محو ہو جائے۔ یہ فن کی حیرت ہی ہے جو قاری یا ناظر کو اس حد تک اپنی جانب متوجہ رکھتی ہے کہ کسی اور شے یا دنیا کی خبر نہیں ہونے

دیتی۔ نیّر مسعود کے افسانوں کے مطالعے سے ہم فن کی اسی نئی حیرت انگیز دنیا کا تجربہ کرتے ہیں۔

نیّر مسعود نے حیرت بیدار کرنے کے لیے جس اسلوب سے کام لیا ہے، وہ یوں تو کئی عناصر کا مجموعہ ہے، جن میں رواں، بیانیہ، سادہ عناصر، صاف، روشن، غیر محاوارتی اور غیر شاعرانہ نثر، مگر کہیں کہیں نئی تمثالیں خاص طور پر قابلِ ذکر ہیں۔ ان کے افسانوی اسلوب کی تعمیر میں خود افسانویت بہ طور اصول کارفرما محسوس ہوتی ہے۔ افسانویت، اس واقعاتی امکانیت سے عبارت ہے جو خصوصی زمان و مکاں میں خود کو ظاہر کرتی ہے۔ واقعہ، اگر نیا اور خاص لمحے اور خاص ماحول سے متعلق ہے تو اس کا بیان بھی نیا اور خاص ہونا چاہیے۔ یہی وجہ ہے کہ نیّر مسعود شاعرانہ زبان (کسی ایک شاعر کی نہیں، شاعری کی عمومی زبان جو معروف استعاروں اور علامتوں سے مملو ہوتی ہے) سے شعوری طور پر گریز کرتے ہیں جس میں معلوم اور مانوس جذبات کو تحریک دینے کی غیر معمولی صلاحیت ہوتی ہے۔ علاوہ ازیں ان کے اسلوب کا ایک اہم عنصر وہ ہے جسے بعض نقادوں نے بجا طور پر جادوئی حقیقت نگاری کا نام دیا ہے۔ جادوئی حقیقت نگاری جسے مصوری میں نوحقیقت پسندی کے تصور کے طور پر ۱۹۲۰ء کی دہائی میں آرٹ کے جرمن مورخ فرانز رو نے متعارف کروایا اور جو ۱۹۶۰ء کی دہائی میں لاطینی امریکی فکشن کی پہچان بن گئی، حقیقت کے دو متصادم تصورات سے عبارت ہے۔ یورپی مصوری میں جسے جادوئی حقیقت نگاری کا اسلوب قرار دیا گیا، وہ رئیلزم اور سرئیلزم کے باہم متصادم تصورات کا حامل تھا، جب کہ لاطینی امریکی فکشن میں جادوئی حقیقت نگاری سے مراد سفید فام آباد کار کی ثقافت اور مقامی اساطیر ولوک ادب کے متضاد عناصر تھے۔ کچھ لوگ جادوئی حقیقت نگاری کو تمام مابعد نوآبادیاتی ممالک کے اس ادب کا خاصہ قرار دیتے ہیں جو یورپی ''عقلی و آفاقی'' ثقافت اور مقامی ''توہماتی و اساطیری'' ثقافت کو بہ یک وقت پیش کرتا ہے۔ نیّر مسعود ایک مابعد نوآبادیاتی ملک کے ادیب ہیں، مگر ان کے یہاں جس جادوئی حقیقت نگاری کا اسلوب ملتا ہے، وہ لاطینی امریکی اسلوب سے مختلف ہے۔ نیّر مسعود کا افسانہ نوآبادیاتی ماضی سے غافل تو نہیں، مگر ان کے افسانے نوآبادیاتی ماضی کے بارِ گراں کو محسوس کرنے اور اس سے نجات پانے کی فنی تدبیروں سے بہ ہر حال عبارت نہیں ہیں۔ مثلاً ان کے بے مثال افسانے 'طاؤس چمن کی مینا' کے آخر میں اودھ کے سقوط کا ذکر ہے، مگر یہ ذکر اس افسانے کے مرکزی کردار کی کہانی کے انجام کو پہنچنے اور اس کے بعد پیش آنے والے واقعات کے سرسری بیان تک محدود ہے۔ اودھ پر قبضے کے بعد انگریزوں نے شاہانِ اودھ کے قیدیوں کو رہا کر دیا، جن

میں' طاؤس چمن کی مینا' کا مرکزی کردار بھی شامل تھا۔ اگرچہ رہائی کے فوری بعد اس کا تاثر یہ تھا: "ایسا معلوم ہوا کہ ایک پنجرے سے نکل کر دوسرے پنجرے میں آ گیا ہوں۔ جی چاہا لوٹ کر قید خانے میں چلا جاؤں" مگر اسے فوراً اپنی بیٹی فلک آرا کا خیال آیا اور وہ ست کھنڈے (یعنی اپنے گھر) کی سیدھی سڑک پہ دوڑنے لگا۔ افسانے میں بعد کے کچھ واقعات کا ذکر ہے، جیسے اس کا لکھنؤ میں دل نہ لگنا اور بنارس چلے آنا، ستاون کی لڑائی، سلطان عالم کا کلکتے میں قید ہونا، لکھنؤ کا تباہ ہونا؛ "لیکن طاؤس چمن کی مینا کا قصہ وہیں ختم ہو جاتا ہے جہاں ننھی فلک آرا میری گود میں بیٹھ کر اس کے نئے نئے قصے سنانا شروع کرتی ہے۔" اس طور نیر مسعود کے افسانوں میں نوآبادیاتی ماضی کا شعور، بالعموم کرداروں کی مرکزی کہانی کے تانے بانے میں شامل نہیں ہوتا، مگر اس کی سمت کچھ بلیغ اشارے ہوتے ہیں۔ مثلاً "جی چاہا کہ قید خانے میں چلا جاؤں" اس امر کی طرف واضح اشارہ ہے کہ نئے استعماری پنجرے کی قید کہیں سخت ہے۔ اسی طرح جب بادشاہ اور حضور عالم کے ساتھ بیلی گارد کے کئی انگریز افسر طاؤس چمن میں آتے ہیں اور میر داؤد کی تربیت یافتہ مینائیں طاؤس چمن میں بادشاہ کو "سلامت، شاہ اختر، جانِ عالم، سلیمانِ زماں، سلطانِ عالم" کہ کر اور انگریزوں کو "دل کم نو طاؤس چمن" کہ کے خوش آمدید کہتی ہیں۔ یہ سن کر "انگریز افسروں کو اتنا مزہ آیا کہ وہ بار بار مٹھیاں باندھ کر ہاتھ اوپر اچھالنے لگے۔" یہ متوقع فتح کا علامتی اظہار تھا۔ نیز یہ اس جانب بھی اشارہ ہے کہ انگریزوں کو یہاں کے حکم رانوں نے خود ہی خوش آمدید کہا تھا؛ اپنے اقتدار کے مراکز تک رسائی دی تھی۔ اسی طرح مرکزی کردار کی لکھنؤ سے بنارس کی طرف ہجرت، اس بات کی طرف بلیغ اشارہ ہے کہ انگریزوں کے قبضے کے بعد لکھنؤ اس ثقافت سے محروم ہو گیا تھا، جو اہلِ لکھنؤ کی روح میں رچی بسی تھی۔ چناں چہ صرف لکھنؤ نہیں اجڑا، اہلِ لکھنؤ کی روحیں بھی اجڑ گئی تھیں۔ اندر اور باہر کی ویرانی سے انھیں کہیں قرار نہیں تھا۔ اس سب کے باوجود نوآبادیاتی حقیقت، نیر مسعود کے مرکزی کرداروں کی اس نفسی صورت حال پر فیصلہ کن انداز میں اثر انداز نہیں ہوتی، جو افسانوی بیانیے کے لیے واقعات کا انتخاب کرتی ہے۔ لہٰذا ان کے یہاں جادوئی حقیقت نگاری کا بنیادی سیاق 'مابعد نوآبادیاتی' نہیں ہے۔

نیر مسعود کے یہاں جادوئی حقیقت نگاری کی ایک سے زیادہ طرزیں ہیں۔ نمایاں طرز ایک ایسے افسانوی متن کی تخلیق میں ظاہر ہوئی ہے جو دوہری سطح کا حامل ہے۔ پہلی سطح عمل کی اور دوسری سطح اس باطنی سفر کی ہے جس کے ذریعے مرکزی کردار اپنے وجود کی معنویت تک رسائی حاصل کرتے ہیں۔ دونوں

میں ایک ایسا فصل ہے، جس کا مٹانا ایک 'جادوئی' ہنر سے کم نہیں۔نیّر مسعود نے یہ ہنر آزمانے کی سعیِ بلیغ کی ہے۔ان کے افسانے واقعات اور عمل سے لبریز ہیں۔ان میں ایک مسلسل حرکت کا احساس ہوتا ہے۔بیش تر افسانے واحد متکلم کے نقطۂ نظر سے بیان ہوئے ہیں۔ان کے افسانوں کا ''میں'' بیان کنندہ بھی ہے اور افسانے کا مرکزی کردار بھی۔وہ پورے افسانے میں زیادہ تر وقوعات اور کہیں کہیں واقعات کی زد پر رہتا ہے۔اس دوران میں وہ جن داخلی تبدیلیوں سے دوچار ہوتا ہے، ان کا ذکر براہِ راست نہیں کرتا۔اگر ان افسانوں کو سرسری پڑھتے جائیں تو کہیں یہ معلوم ہی نہیں ہو پاتا کہ ان کے کرداروں کی کوئی داخلی زندگی ہے؛ یعنی یہ احساس نہیں ہوتا کہ ان کے کردار جن باتوں کو شدت سے محسوس کرتے ہیں، ان پر غور و تامل کر کے اپنی ذات کی آگہی کی کوشش کرتے ہیں۔ابھی 'طاؤس چمن کی مینا' کا ذکر ہوا۔اس افسانے کا متکلم ایک قید خانے سے رہا ہو کر ایک دوسرے قید خانے میں پہنچنے کا 'تجربہ' کرتا ہے، مگر اس تجربے پر ایک داخلی نگاہ نہیں ڈالتا: اپنے اس احساس کا تجزیہ نہیں کرتا کہ اسے بہ ظاہر آزاد فضا کیوں ایک قید خانہ معلوم ہوئی؟ نیّر مسعود اپنی افسانوی تیکنیک میں افسانوی بیانیے کی ایک عمومی رسمیات کو بالائے طاق رکھتے ہیں۔واحد متکلم کے نقطۂ نظر سے بیان ہونے والے افسانے کی رسمیات، تجزیۂ ذات کی زیادہ سے زیادہ گنجائش پیدا کرتی ہے۔جدید فکشن میں واحد متکلم میں کہانی کہنے کی روش کے مقبول ہونے کا بڑا سبب یہی ہے کہ باطنی زندگی کا باریک بینی سے مشاہدہ اور تجزیہ کیا جا سکے۔مثلاً کافکا کے افسانوں میں مشاہدۂ نفس موجود ہے، جس کے نیّر مسعود کے افسانے پر اثرات کا ذکر عام طور پر کیا گیا ہے اور اس کے بعض افسانوں کے ترجمے بھی مسعود نے کیے ہیں۔کافکا کے طویل افسانے اپنے والد کے نام خط، اکادمی کو پیش کی گئی ایک رپورٹ اور کایا کلپ میں متکلم خود اپنا نفسیاتی تجزیہ کرتا جاتا ہے، مگر نیّر مسعود ''میں'' کو اپنی کہانی کہنے کا موقع فراہم کرنے کے باوجود، اسے ان مواقع سے دور رکھتے ہیں جہاں وہ اپنے باطن کے حال و مقام کا راست ذکر چھیڑ سکے۔ان کے کردار 'حال و مقام' سے گزرتے ہیں، مگر اپنی زبانی اس کا اظہار نہیں کرتے۔مسعود کی جادوئی تیکنیک یہی ہے کہ ذات کی معنویت کی تلاش کے لیے واقعاتی دنیا کا دل چسپ و حیرت خیز بیانیہ وضع کرتے ہیں۔گویا وہ اپنے باطن کا اظہار اپنے عمل اور وقوعے کی صورت کرتے ہیں۔اس سے مسعود کا 'افسانوی عمل' ایک خاص 'بیانیہ رمزیت' کا حامل ہو جاتا ہے جو شاعری کی استعاراتی رمزیت سے مختلف ہے۔ان کے کرداروں کے اعمال اور انھیں پیش آنے والے

واقعات ،ان کرداروں کی باطنی دنیا کی تمثیل بن جاتے ہیں۔ جدید فکشن میں جہاں مرکزی کردار تجزیہء ذات کا عمل خود انجام دیتے ہیں، وہاں اس رمزیت کے پیدا ہونے کا امکان معدوم ہو جاتا ہے جو قاری کو فکشن کی نئے نئے زاویوں سے تعبیر کی تحریک دیتی ہے۔

میلان کنڈیرا نے اپنی کتاب ''ناول کا فن ''میں لکھا ہے کہ'' آدمی اپنے ہی عمل سے اپنے امیج [ذات] کو منکشف کرنے کی توقع کرتا ہے، مگر وہ امیج اس سے کوئی مماثلت نہیں رکھتا۔عمل کی متناقض ماہیت ناول کی عظیم دریافتوں میں سے ہے لیکن اگر ذات کو عمل کے ذریعے گرفت میں نہ لیا جا سکے تو پھر ہم کہاں اور کیسے اسے گرفت میں لے سکتے ہیں؟'' کنڈیرا اپنے ہی سوال کے جواب میں کہتا ہے کہ ناول نے ذات کی تلاش کی خاطر عمل کی ظاہری دنیا کے بجائے باطنی دنیا کے تجزیے کا آغاز کیا۔ مگر نیر مسعود کے یہاں آدمی کے عمل اور امیج میں تناقض کا احساس موجود نہیں ہے۔ان کے افسانے اس امر پر اصرار کرتے نظر آتے ہیں کہ کردار کی ذات اس کے عمل کے ذریعے منکشف ہو سکتی ہے، تاہم یہ دعویٰ کہیں نہیں کہ عمل میں پوری ذات ظاہر ہوتی ہے اور باطنی دنیا کے تجزیے کی ضرورت ہی نہیں ہے ۔وہ ذات کے انھی پہلوؤں کو بیانیے میں پیش کرنے کے قابل سمجھتے ہیں جو خود کو عمل اور واقعے میں ظاہر کر سکیں۔ مثلاً افسانہ ''ندبہ'' کا ''میں'' اپنی کہانی کے عین آغاز میں یہ کہتا ہے:''میں نے بے حاصل مشغلوں میں زندگی گزاری ہے ۔اب اپنا زیادہ وقت یہ سوچنے میں گذارتا ہوں کہ مجھے ان مشغلوں سے کیا حاصل ہوا۔ یہ میرا نیا،اور شاید آخری ،اور شاید سب سے بے حاصل مشغلہ ہے۔''ان تمہیدی جملوں کے بعد قاری کو توقع ہوتی ہے کہ آگے بیان کنندہ اپنی بے حاصلی کے احساس کے ساتھ تجزیہء ذات کرے گا،مگر پورا افسانہ فلیش بیک کی معروف تیکنیک کے تحت مرکزی کردار کے'' بے حاصل مشغلوں'' یعنی اپنے عمل کے بیان پر مشتمل ہے۔ایسا نہیں کہ ''میں'' سوچتا نہیں ،اصل یہ ہے کہ وہ اپنی سوچ کا اظہار اپنے عمل ہی میں کرتا ہے۔اس کے یہ مشغلے دراصل اس کے اپنے ملک کے چھوٹے بڑے شہروں اور دیہاتوں کی سیاحت و مسافرت پر مشتمل ہیں۔''لیکن ان دوروں کا حاصل یہ نکلا کہ مجھے اپنے شہر کے سوا سب شہر ایک سے معلوم ہونے لگے اور میں اپنے شہر واپس آ کر کئی مہینے تک گوشہ نشین رہا۔'' پھر اس کا دل گھبراتا ہے اور وہ دیہاتوں کی طرف نکلتا ہے مگر اسے وہ بھی شہروں ہی کی طرح لگتے ہیں۔ پھر وہ اپنی ''قدیم سرزمین کے اجاڑ علاقوں'' میں گھومنا شروع کرتا ہے۔ یہ علاقے ''انسانوں ہی کے آباد ہونے سے اجاڑ معلوم ہوتے تھے۔''اور ان

علاقوں میں آباد برادریاں، شہروں کے باسیوں کے برعکس ایک دوسری سے مختلف تھیں۔ اس کی مسافرت کا زیادہ زمانہ انھی کے درمیان گزرا۔ یہ برادریاں وہ قبائل ہیں، جن کے اپنے مخصوص کلچر ہیں جنھیں انھوں نے اپنے مخصوص جغرافیائی خطوں کے حصار میں گزرانِ وقت کے ساتھ جنم دیا ہے اور جو خالص شکل میں موجود ہیں۔ لہٰذا افسانے کے مرکزی کردار کا ان علاقوں میں جانا اور ان میں آباد انسانی برادریوں کے درمیان وقت گزارنا، خود اپنی اس اصل کی تلاش ہے، جو شہروں کی یکسانیت میں کھو چکی ہے، اور اس کا اپنے شہر میں آکر گوشہ نشین ہونا اپنی اصل سے جڑنے کے مراقبے کے سوا کچھ نہیں۔

وہ اجاڑ علاقوں کی برادریوں میں خاصا وقت گزارتا ہے۔ اس کا حاصل یہ ہے: "جو کچھ مجھے یاد رہ گیا وہ ان برادریوں کا نُدبہ تھا جو ہر جگہ میری پہچان میں آجاتا تھا۔" اور نُدبہ کیا تھا؟ "زیادہ تر برادریوں کا نُدبہ فریادی لہجے میں موت کی شکایت سے شروع ہو کر مرنے والے کی یاد تک پہنچتا، پھر اس میں تیزی آنے لگتی، اور جب نُدبہ پورے عروج پر آتا تو سب پر ایک جوش طاری ہو جاتا اور ان کے بدنوں کی جنبشوں اور ان کی آوازوں، اور سب سے بڑھ کر ان کی آنکھوں سے غم کے بجائے غصے کا اظہار ہونے لگتا۔" قابلِ غور بات یہ ہے کہ اسے فقط نُدبہ ہی کیوں یاد رہا؟ کیا اس لیے کہ ان برادریوں کے کلچر میں نمایاں ترین رسم یہی تھی، یا خود "میں" کی باطنی دنیا جن باتوں کی تلاش وطلب میں تھی، وہ اسے نُدبہ میں نظر آئیں؟ اس ضمن میں ایک بات تو بے حد واضح ہے کہ نیّر مسعود نے جب اپنے افسانوی بیانیے کے لیے متکلم کا صیغہ منتخب کیا تو متکلم کو یہ اختیار بھی دے دیا کہ وہی واقعات کا انتخاب کرے، اہم اور غیر اہم واقعات میں فرق کرے اور یہ فیصلہ بھی کرے کہ کس واقعے کو سرسری اور کسے تفصیل سے بیان کرنا ہے، نیز کہاں ماجرائی اسلوب اختیار کرنا اور کہاں تاثر کا اظہار کرنا ہے۔ دوسرے لفظوں میں واحد متکلم کے نقطۂ نظر سے لکھے گئے افسانوں میں متکلم کی نفسی حالت ہی بلاواسطہ ظاہر ہوتی ہے یا اس کا بالواسطہ انعکاس ہوتا ہے۔ لہٰذا اجاڑ علاقوں میں وقت گزارنے کے بعد افسانے کے متکلم کو نُدبہ کا یاد رہنا، خود اس کی باطنی دنیا کی تلاش وطلب سے گہری مناسبت رکھتا ہے۔ وہ جس اصل کی جستجو میں مسافر ہوا ہے، اسے وہ مرگ کے حصار میں نظر آئی ہے۔ اسے برادریوں کا کلچر نُدبہ میں سمٹا ہوا دکھائی دیا ہے۔ اسے نُدبہ ان کے کلچر کی اصل کا ایک "حقیقی معنوں میں علامتی" اظہار لگتا ہے۔ یہ کلچر خود موت کی زد پر ہیں، لہٰذا نُدبہ حقیقی موت پر ماتم کے ساتھ کلچر کی موت پر احتجاج بھی ہے؛ کلچر کی موت پر ہی غم کی بجائے غصے کا اظہار ہی کوئی معنی رکھتا ہے۔ "کہیں کہیں

مجھ کو بھی اس رسم میں شریک ہونا پڑتا لیکن میں ایسے موقعوں پر جذبوں سے عاری بے عقلی کے ساتھ دوسروں کی بھونڈی نقالی کرتا رہ جاتا۔'' گویا وہ اس رائے کا اظہار کرتا ہے کہ کسی کلچر کی اصل میں کسی دوسرے کلچر کا فرد شرکت نہیں کرسکتا۔ وہ اس کا فہم حاصل کرسکتا، اس کی تعبیر کرسکتا، مگر اس کا تجربہ نہیں کرسکتا، اور اگر اس طرح کی کوئی کوشش کرتا ہے تو وہ ایک مضحکہ خیز نقالی ہوکر رہ جاتی ہے۔ نیز اسی عمل میں اسے ذات کے منقسم ہونے کا ادراک بھی ہوتا ہے۔ واضح رہے کہ مرکزی کردار، ذات کو ایک ثقافتی تشکیل کے طور پر دیکھتا ہے، اور اس کی تلاش وطلب صوفیانہ معرفت کی خاطر نہیں، ثقافتی نوعیت کی ہے، اس لیے ذات کے منقسم ہونے کا مفہوم بھی اس کا دو ثقافتی اکائیوں میں بٹا ہونا ہے۔ مرکزی کردار جب ہر سیاحت کے بعد اپنے شہر واپس آجاتا ہے اور اسے یہ شہر دوسرے تمام شہروں اور خطوں سے الگ لگتا ہے۔ اپنے شہر کی انفرادیت کا احساس، اپنی ثقافتی ذات کی انفرادیت کا احساس ہے۔ افسانے کا متکلم اجاڑ علاقوں کی برادریوں میں اپنی واحد پہچان ان کاغذ کے پرزوں کی صورت چھوڑ آیا تھا، جن پر اس کا نام لکھا تھا۔ جب برادری والے اس کی تلاش میں شہر آتے ہیں تو ان کے ہاتھ میں کاغذ کے یہی پرزے ہوتے ہیں، جنھیں وہ خود پڑھنے سے قاصر ہوتے ہیں۔ متکلم اس عمل سے اس خیال کا اظہار کرتا ہے کہ شہر کا تمدن تحریری تمدن ہے، جب کہ اجاڑ علاقوں کا کلچر زبانی ہے۔ تحریری اور زبانی ثقافتیں، اس انسانی ذات ہی کی دو متناقض اکائیاں ہیں جن میں سے ایک یعنی تحریری تمدن کی نمائندگی ''ندبہ'' کا متکلم کرتا ہے۔ اسے یہ شدت سے احساس ہے'' کہ انسانوں کے یہ منتشر گروہ ایک ایک کرکے ختم ہورہے تھے'' اور یہی احساس اس کے ان برادریوں کے کلچر میں انہماک کا سبب تھا۔ افسانے کا اختتام بھی زبانی کلچر کے ختم ہونے کے واقعے پر ہوتا ہے۔ وہاں کی ایک برادری اپنے آخری آدمی کو پتھر کے زمانے کی گاڑی میں شہر لاتی ہے۔ افسانے کا متکلم اس عمل کی یہ تفہیم کرتا ہے: '' میری سمجھ میں صرف اتنا آیا تھا کہ وہ آخری ہے۔ برادری کا آخری بچہ، یا آخری بوڑھا؟ کسی آدمی کی، یا کسی واقعے کی، آخری نشانی؟ کسی چیز کی، یا کسی زمانے کی آخری یادگار؟'' مگر اس تفہیم میں قطعیت نہیں، ایک تناقض ہے۔ وہ اس کا چہرہ دیکھتا ہے تو اسے بچہ لگتا ہے، مگر ہاتھوں کی جھریوں سے بوڑھا۔ زبانی کلچر اپنے چہرے مہرے سے انسانیت کا بچپن ہے، معصومیت کا حامل ہے، مگر بوڑھے کی طرح از کار رفتہ ہوکر مر رہا ہے۔ اس سارے مشغلے کو متکلم کا بے حاصلی سے بھی بدتر کہنا، اس کوشش کے مضحکہ خیز ہونے پر ایک گہرے طنز کا مفہوم لیے ہوئے ہے جو متکلم نے اپنی ثقافتی اصل

کی تلاش کے سلسلے میں کی؛وہ اس اصل تک پہنچا،اس کے نُد بے یعنی اس کی مرگ پرغم اوراحتجاج کامشاہدہ کیا،اس کے نُد بے میں شریک ہونے میں ناکامی کا تجربہ کیا،یعنی اس ناقابلِ عبور فاصلے سے آگاہ ہوا جو دو ثقافتی اکائیوں میں پیدا ہوا ہے۔افسانے کی بنیادی بصیرت یہ ہے کہ تحریری اور زبانی ثقافتیں،ایک ہی انسانی ذات کے دو پہلو ہیں؛دونوں جدا ہو چکے ہیں۔ایک مرکز میں ہے اور دوسرا حاشیے پر۔حاشیے پر موجود زبانی ثقافت مرتی جارہی ہے جو انسانیت کی معصوم حیرت کا ستعارہ ہے،جب کہ تحریری ثقافت،اپنے ہی دوسرے حصے کے تحفظ کی خواہش ہی سے بے نیاز ہے۔گویا اپنے ہی وجود کے گمشدہ حصے کی بازیافت کی آرزو سے خالی ہے اور ایک طرح سے اپنے ادھورے پن میں مست و بے خود ہے۔برادری کے آخری آدمی کو جب شہر میں لایا جاتا ہے تو وہ اہلِ شہر اس جلوس کو اپنے کاروبار میں حائل ہوتا محسوس کرتے ہیں اور اس کی طرف التفات کا مظاہرہ نہیں کرتے۔یہی کچھ خود افسانے کا متکلم بھی کرتا ہے۔

تحریری ثقافت اپنے ادھورے پن میں کیوں مست و بے خود ہوتی ہے یا اپنے ادھورے پن کے احساس ہی سے کیوں محروم ہوتی ہے؟اس نہایت اہم سوال کا جواب ان کے دو افسانوں:'اہرام کا میر محاسب' اور 'ساسانِ پنجم' میں ملتا ہے۔زبانی کلچر،زبانی گفتگو ہی کی طرح ہے۔زبانی کلچر میں اقدار و رسومیات کو اور زبانی گفتگو میں معنی کو استحکام ہوتا ہے۔متکلم کو اپنے کہے گئے لفظوں کے معانی پر اختیار حاصل رہتا ہے، اس لیے نہ تو ان کی تعبیر کی ضرورت ہوتی ہے،نہ ان میں ایک سے زیادہ معانی کی گنجائش ہوتی ہے۔ 'ساسانِ پنجم' میں نیّر مسعود لکھتے ہیں:''بولنے والا ایک لفظ بولتا تھا اور اس سے ایک معنی مراد لیتا تھا اور سننے والا اس کے وہی معنی سمجھتا تھا جو بولنے والا مراد لیتا تھا۔'' دوسری طرف 'اہرام کا میر محاسب' میں بڑے اہرام کی دیوراوں پر فرعون کا نام اور جو تعریفیں کندہ ہیں،وہ تحریر ہیں،ان سے متعلق افسانے کے متکلم کے خیالات دیکھیے جو دراصل 'تحریر' میں مستور معانی کے امکانات کی تلاش کا دوسرا نام ہے۔''اس سے یہ بدیہی نتیجہ نکالا جاتا ہے کہ اس عمارت کو فرعون نے بنایا ہے،لیکن اس سے ایک بدیہی نتیجہ یہ بھی نکلتا ہے کہ فرعون کا نام اور اس کی تعریفیں کندہ ہونے سے پہلے اہرام کی تعمیر مکمل ہو چکی تھی۔مگر کتنے پہلے؟چند ماہ؟یا چند صدیاں؟یا چند ہزار سال؟اگر کوئی دعویٰ کرے کہ اہرام کی عمارت فرعون سے بیس ہزار سال پہلے بھی موجود تھی تو اس دعوے کی تردید میں اس کے سوا کوئی دلیل نہ ہوگی کہ اہرام پر فرعون کا نام کندہ ہے؛لیکن

یہی دلیل اس کا ثبوت ہوگی کہ نام کندہ ہوتے وقت یہ عمارت بنی ہوئی موجود تھی۔ کب سے بنی ہوئی موجود تھی، اس سوال کا جواب مورخ بھی دینے سے قاصر ہیں۔'' آپ نے غور کیا، یہ تمام نتائج (معانی) اس لیے ممکن ہوئے کہ تحریر بغیر متکلم (مصنف) کے ہے۔ متکلم کی موجودگی ایک خاص معنی کو ممکن بناتی ہے، جب کہ متکلم کی غیر موجودگی میں 'تحریر' سے کئی معانی برآمد ہونے لگتے ہیں، قرأت کی فعالیت کی مدد سے۔ کثرتِ معانی کا یہ وہی نظریہ ہے، جو ژاک دریدا نے ساخت شکنی کے نام سے پیش کیا ہے۔ اغلب ہے کہ نیر مسعود نے اپنی ان دو کہانیوں کی تعمیر میں اس نظریے سے استفادہ کیا ہے۔ مثلاً 'ساسانِ پنجم' میں، جو خلافِ معمول مختصر کہانی ہے، پرانے کھنڈروں کے کتبوں کی زبان پڑھنے کی کہانی بیان ہوئی ہے۔ کہانی کے واقعات دراصل لسانی علما کی تحقیقات پر مشتمل ہیں۔ کہانی میں ساسانِ پنجم کا تعارف ایک ایسے کردار کے طور پر کرایا گیا ہے جو مذکورہ کتبوں کو پڑھنے کے لیے زبان کے کچھ نمونے فراہم کرتا ہے۔ جب وہ کتبے پڑھ لیے جاتے ہیں تو ساسانِ پنجم کا اور اس کی زبان کا وجود ہی مشکوک سمجھا جانے لگتا ہے۔ اصل یہ ہے کہ ساسانِ پنجم، اس متکلم/مصنف کی علامت ہے جسے تحریر کے معانی متعین کرنے کے لیے مقتدر حیثیت کا حامل تصور کیا گیا ہے۔ وہ جو زبان بولتا ہے، اس کے معانی پر اس کا اختیار ہوتا ہے۔ وہ جس لفظ سے جو معنی مراد لیتا ہے، سننے والا بھی وہی معنی مراد لیتا ہے، مگر'' آج کا عالم بتاتا ہے کہ گذشتہ زمانے میں کچھ لفظ استعمال ہوتے تھے جن کا حقیقی وجود نہیں تھا، وہ اس طرح کہ یہ لفظ جن معنوں میں استعمال ہوتے تھے، دراصل ان کے معنی وہ نہیں تھے، دراصل ان کے معنی کچھ بھی نہیں تھے۔'' (یہاں واضح اشارہ دریدا کی طرف معلوم ہوتا ہے) کہانی کا اختتام دو متناقض آرا کے اظہار پر ہوتا ہے۔'' عالموں کی ساری تحقیق کا خلاصہ یہ ہے کہ نہ کوئی ساسانِ پنجم تھا، نہ اس کی پیش کی ہوئی کوئی زبان تھی، نہ اس زبان کا کوئی لفظ تھا اور نہ اس لفظ کے کچھ معنی تھے۔ لیکن اس ساری تحقیق کا خلاصہ یہ بھی ہے کہ ایک وقت میں کچھ معنی تھے، جو بعض لفظوں سے ادا ہوتے تھے، اور یہ لفظ ایک زبان سے منسوب تھے، اور اس زبان کا تعارف ایک شخص نے کرایا تھا، اور وہ شخص خود کو ساسانِ پنجم بتاتا تھا۔'' یہاں قابلِ غور بات یہ ہے کہ ایک ہی تحقیق کے دو متضاد خلاصے، کیوں کر ممکن ہیں؟ کیا نیر مسعود، دریدا کی طرح یہ کہنا چاہ رہے ہیں کہ کسی تحریر کے ایک معنی ہی میں اس کی تردید موجود ہوتی ہے: معنی اپنے فرق سے قائم ہوتا ہے؟ راقم کا خیال ہے کہ نیر مسعود، دریدا کے کثرتِ معانی کے نظریے کو خود اپنے افسانوی عمل کی تائید میں کھپاتے ہیں۔ مسعود، دریدا کی مانند معانی

کے لامتناہی التوا کی حمایت نہیں کرتے؛ وہ زیادہ تر معانی کے تناقض تک محدود رہتے ہیں، اور یہ تناقض وہی ہے، جسے وہ جادوئی حقیقت نگاری کے ذریعے دور کرنے کی سعی کرتے ہیں۔ 'ندبہ' میں ایک ہی وجود میں بچے اور بوڑھے کا ادراک، متناقض ہے۔ اسی طرح مذکورہ تحقیق کا پہلا خلاصہ تحریری تمدن کی طرف اور دوسرا خلاصہ زبانی کلچر کی جانب اشارہ کرتا ہے۔ ایک ہی تحقیق سے بدیہی طور پر دو متناقض معانی یا نتائج حاصل ہوتے ہیں۔ اگر ہم خود کو فقط 'سامانِ پنجم' تک محدود رکھیں تو ہمیں نیر مسعود ایک تذبذب میں مبتلا کر کے افسانے کا اختتام کر دیتے ہیں، لیکن اگر اس افسانے کو ان کے دیگر افسانوں کے سیاق میں پڑھیں تو لگے گا کہ وہ اوّل یہ باور کراتے ہیں کہ زندگی کے ادراک میں تناقض موجود ہے اور یہ تناقض بڑی حد تک 'علم' کا پیدا کردہ ہے، دوسرا یہ کہ تحریری تمدن کے غلبے نے زبانی کلچر کے وجود ہی کو مشکوک بنا دیا ہے۔ تحریری تمدن میں معانی کی کثرت کا بیش از بیش امکان ہوتا ہے، اور یہی امکان، کسی ایک قدر سے اس اٹوٹ وابستگی کو محال بنا تا ہے، جو زبانی کلچر کی بنیاد ہوتی ہے۔ اس تمدن میں ہر وقت، کسی بھی صورتِ حال کے سلسلے میں متبادل معنی، راستہ، طرزِ عمل دست یاب ہوتا ہے۔ یہاں تک کہ زبانی کلچر یعنی معصوم انسانی حیرت کی گم شدگی کے ملال سے گریز کا راستہ بھی دست یاب ہوتا ہے۔ اردو فکشن میں جدید تحریری تمدن کی اس اندوہ ناک حقیقت کو نیر مسعود کے افسانے ہی باور کراتے ہیں۔

یہاں ہمیں اس سوال کا جواب بھی مل جاتا ہے کہ ذات اور عمل میں ظاہر ہونے والے ذات کے امیج کے درمیان، جس تناقض کا ذکر کنڈیرا کرتا ہے، وہ مسعود کے افسانوں میں کیوں موجود نہیں۔ ماجرا یہ ہے کہ کنڈیرا اور مسعود کے یہاں ذات کے تصورات مختلف ہیں۔ کنڈیرا مغربی فکشن میں جس ذاتِ انسانی کے اظہار کے لیے تجزیہ ذات کو ناگزیر قرار دیتا ہے، وہ شدید انفرادیت کی حامل ہے اور سماج سے ایلی نیشن کے تجربے کی زد پر مسلسل رہتی ہے۔ اس کی بیگانگیت آمیز انفرادیت ہی اسے اپنے اندر کی ہر کیفیت کا انتہائی باریک بینی سے جائزہ لینے پر اکساتی ہے، جب کہ مسعود جس ذاتِ انسانی کو اپنے افسانوں میں پیش کرتے ہیں، وہ سماج سے اس قسم کی بیگانگیت کی حامل نہیں کہ اس کی نگاہ مسلسل اندر کی جانب مرکوز رہے۔ مسعود کے افسانوں کا ''میں'' سماج سے بیگانہ اور سماج سے تصادم کی زد پر آئی ہوئی انفرادیت کا حامل نہیں۔ اکثر جگہ تو وہ ایک ایسا 'عام' آدمی ہے جس کی سرے سے کوئی مخصوص فردی شناخت ہی نہیں، اس کا کوئی نام تک نہیں۔

نیر مسعود اپنے افسانوں میں ذات کے تصور کو اس کی ثقافتی کنہ سمیت پیش کرتے ہیں۔اس نکتے کی وضاحت کے لیے مسعود کے افسانے 'جانوس' اور کافکا کے افسانے 'دیہاتی معالج' کا موازنہ مفید ہوگا۔دونوں کا موضوع معالج کی پیشہ ورانہ ذمہ داری ہے جسے اس پیشے کی اخلاقیات نے اس پر عائد کیا ہے۔تاہم دونوں کے تھیم میں فرق ہے۔(واضح رہے کہ افسانے کے موضوع اور تھیم میں فرق ہوتا ہے۔موضوع عمومی جب کہ تھیم انفرادی ہوتا ہے۔)دونوں افسانے واحد متکلم کے صیغے میں بیان ہوئے ہیں۔دونوں کے بیانیہ عمل میں وہی فرق ہے جس کی نشان دہی پہلے کی جا چکی ہے،یعنی کافکا کے افسانے کا ڈاکٹر اپنی باطنی کیفیات کا تجزیہ بھی کرتا ہے،جب کہ'جانوس' میں صرف عمل اور واقعے کا بیان ہے۔دونوں کی کہانی میں بھی ایک اہم فرق یہ ہے کہ'جانوس' میں'مریض'ڈاکٹر کے پاس آتا ہے(اگرچہ وہ بطور مریض نہیں آتا)جب کہ'دیہاتی معالج' میں ڈاکٹر مریض کے پاس خود جاتا ہے۔ایک دل چسپ مماثلت دونوں میں یہ ہے کہ دونوں کی کہانی کا 'وقت' رات کا ہے۔ایک افسانے میں برف باری ہو رہی ہے(یورپ کی مناسبت سے)اور دوسرے میں شدید آندھی آ رہی ہے۔بے رحم موسم کی شدت دونوں میں مشترک ہے۔دونوں میں یہ بات بھی مشترک ہے کہ دونوں کی کہانی کا ارتکاز'مریض' کی حالت پر ہے اور یہیں وہ انتہائی بنیادی فرق ظاہر ہوتا ہے،جو محض دو افسانہ نگاروں کے ملتے جلتے موضوع کے سلسلے میں رویے کا فرق نہیں بلکہ دونوں کے اس تصورِ کائنات کا فرق ہے جہاں سے دونوں کے تصوراتِ ذات پیدا ہوتے ہیں۔'دیہاتی معالج' کا ڈاکٹر اپنے نوجوان مریض کے اس مرض کی تشخیص کرنے میں کامیاب ہوتا ہے جسے اس نے سب سے چھپایا ہوا ہے۔اس کے دائیں کولہے کے قریب ہتھیلی کے برابر کھلا زخم تھا جو گلاب کی مانند سرخ تھا اور اس کا پیندا سیاہ تھا اور اس میں سفید سروں والے انگلی کے برابر موٹے اور لمبے کیڑے رینگ رہے تھے۔مگر وہ اپنے زخم میں رینگتے کیڑوں سے بے خبر تھا۔ڈاکٹر اسے بچانے کی کوشش کرتا ہے مگر مریض کہتا ہے کہ''مجھے ہر شے کو اپنے حوالے سے سمجھنا پڑتا ہے۔یہ کمال کا زخم ہی ہے جو دنیا میں میرے ساتھ آیا ہے۔میری ذات کی کل کائنات یہی ہے۔''گویا وہ اس زخم ہی میں اپنی حیات دیکھتا ہے اور اس بات سے انکار کرتا ہے کہ آدمی کے زخم کا مداوا کوئی دوسرا کر سکتا ہے۔ڈاکٹر اس پر اضافہ کرتے ہوئے کہتا ہے کہ یہ زخم کلہاڑے کی دو ضربوں سے لگایا گیا ہے۔بہت سے لوگ اپنا پہلو اسے(کلہاڑے کے رخ)پیش کر دیتے ہیں اور جنگل میں چلنے والے کلہاڑے کی آواز نہیں سن سکتے جو ان کے قریب آتی

جاری ہی ہے۔ یہ ہونے کا زخم ہے؛ اوّلین گناہ کا زخم ہے جسے عیسائی تصورِ کائنات میں مرکزی جگہ ملی ہے اور وجودیت نے اسے مزید بڑھاوا دیا ہے۔ دوسری طرف مسعود کے افسانے کا 'مریض' ایک عام غریب مزدور ہے جو کئی روز سے بھوکا اور تھکن سے چور ہے، مگر اس کی غیرت گوارا نہیں کرتی کہ وہ کسی سے اپنی جان بچانے کی غرض ہی سے کھانا کھائے اور کسی اور کے گھر آرام کر لے۔ اسے ڈاکٹر روکنے کی کوشش کرتا ہے، جس کے پاس وہ ایک امانت لوٹانے کی خاطر آیا تھا۔ وہ گرتا پڑتا چلا جاتا ہے۔ ڈاکٹر کی زبان پر یہ خیال آتا ہے: ''وہ بھی عناصر سے مرعوب نہیں تھا۔'' ڈاکٹر کی مراد جان محمد ہے یا کوئی اور جو عناصر کے خلاف جنگ آزما ہوا تھا اور شاید کامیاب نہیں ہوا تھا۔ جانوس بھی آندھی، بھوک، تھکن سے مرعوب نہیں تھا۔ کافکا کے یہاں عناصر کا کلہاڑا تیزی سے آدمی کے پہلو پر وار کرنے کے لیے بڑھ رہا ہے اور مسعود کے یہاں عناصر کے مقابل انسانی ذات شکست ماننے کو تیار نہیں۔ یہاں کوئی اوّلین گناہ وجود کی گہرائی میں اترا ہوا نہیں۔ کافکا کے یہاں زخم کی 'موجودگی' افسانے میں جس گداز اور ملال کی تیز کاٹنے والی رو پیدا کرتی ہے، وہ مسعود کے افسانے میں نہیں اور نہ ہو سکتی تھی۔ اگر چہ کافکا اور مسعود، دونوں کے افسانوں میں یہ بات مشترک ہے کہ دونوں کے مرکزی کردار، مسیحاؤں کی مدد سے انکار کرتے ہیں اور اپنے وجود کی ذمہ داری کا بوجھ خود اٹھاتے ہیں، اور خود کو ہر طرح کی صورتِ حال کا مقابلہ کرنے کے لیے تیار پاتے ہیں، مگر دو مختلف تصورِ کائنات کے تحت۔ مسعود کے یہاں عناصر سے عدم مرعوبیت کا مشرقی اسلامی تصور نہایت زیریں سطحوں میں نظر آتا ہے۔ علاوہ ازیں ایک تاریخی، ثقافتی تصور بھی کارفرما ہے۔ مسعود کے افسانے کا ڈاکٹر اینگلو انڈین لگتا ہے: اس کی یہ شناخت ہر لمحہ اس کے ساتھ ساتھ رہنے والے باؤنڈ نامی کتے سے متعین ہوتی ہے۔ شاید اس لیے بھی لکھنؤ کے پرانے کلچر کا نمائندہ جانوس، ایک اینگلو انڈین کی مدد کے بجائے، عناصر کے خلاف اپنے کم زور وجود کے ساتھ نبرد آزما ہونے کا فیصلہ کرتا ہے۔

☆

ثقافتی وجود کے اہم حصوں کی گم شدگی، نیر مسعود کے افسانوں کا اہم موضوع ہے۔ بائی کے ماتم دار، نوشدارو، طاؤس چمن کی مینا، مراسلہ، رے خاندان کے آثار، جرگہ اور دوسرے افسانے اسی موضوع پر ہیں۔ انھوں نے زیادہ تر اودھ کی ثقافت کے پس منظر میں افسانے لکھے ہیں۔ اس ضمن میں خاص بات یہ نہیں کہ وہ اس ثقافت کے قصہء پارینہ ہونے کا تصور پیش کرتے اور اس کے خدوخال

ابھارنے کی سعی کرتے ہیں: خاص بات یہ ہے کہ وہ اودھ کی گم شدہ ثقافت کا بیانیہ اس عام آدمی کی زبانی بیان کرتے ہیں جو اس اشرافیہ ثقافت کے حاشیے پر تھا۔ اشرافیہ ثقافت، انتہائی نرگسیت پسندانہ ہوتی ہے: اپنے مرکز میں سمٹی ہوئی اور 'خود سے مختلف' افراد و طبقات کو حاشیے پر دھکیلتی ہے اور انھیں مجبور رکھتی ہے کہ وہ ہر اعتبار سے اس پر انحصار کریں۔ لہٰذا ایک اشرافیہ ثقافت کا بیانیہ اسی ثقافت کے حاشیے پر موجود فرد کی زبانی پیش کرنے کا مطلب، اس ثقافت کے مرکز تک رسائی ہی نہیں، پوری ثقافت کی نئی بیانیاتی تشکیل ہے۔ اس کی نمایاں ترین مثال 'طاؤس چمن کی مینا' ہے۔ یہ افسانہ بھی واحد متکلم کے صیغے میں لکھا گیا ہے۔ افسانے میں دکھایا گیا ہے کہ قیصر باغ کے طاؤس چمن اور اس کے ایجادی قفس کی تخلیق عام آدمیوں کا کارنامہ تھا۔ پھر قصے میں بادشاہ اور سلطانِ عالم کے شب و روز کے بیان کے بجائے، طاؤس چمن کے ایک ملازم کی بیٹی (فلک آرا، جو اس کی کل کائنات ہے) کی پہاڑی مینا حاصل کرنے کی خواہش حاوی ہے۔ یہ ملازم جو افسانے کا متکلم بھی ہے، ہر لحاظ سے ایک حاشیائی طبقے کا فرد ہے۔ ''کالا دیو ہے جو دیکھنے میں شیدیوں کے احاطے کا حبشی لگتا ہے۔'' وہ قیصر باغ میں ایجادی قفس کے پرندوں کی نگاہ داری پر مامور ہے۔ وہ باغ و مرغ کی دنیا کو حضور عالم کی نظر سے نہیں، فلک آرا کے باپ کی نظر سے دیکھتا ہے۔ فلک آرا ایک مینا کی خواہش کرتی ہے۔ اس کا باپ طاؤس چمن کی مینا، جس کا نام بادشاہ نے حسنِ اتفاق سے فلک آرا رکھا، اپنی بیٹی کے لیے چرا لاتا ہے اور پھر کچھ دنوں بعد پکڑے جانے کے ڈر سے اسے واپس لاتا ہے۔ مگر اس دوران میں فلک آرا نے مینا کو ایک نئی زبان سکھا دی ہے، جو طاؤس چمن کی اشرافیہ زبان سے بالکل مختلف ہے۔ باقی تمام مینائیں 'سلامت، شاہ اختر، جانِ عالم' اور 'دِل کم تو طاؤس چمن' کی رٹ لگا رہی تھیں، جب کہ فلک آرا کہہ رہی تھی: ''فلک آرا شہزادی ہے۔ دودھ جلیبی کھاتی ہے۔ کالے خاں کی گوری گوری بیٹی ہے۔'' اس مقام پر افسانے میں اشرافیہ اور حاشیائی کلچر کا فرق پوری شدت سے اجاگر ہوا ہے۔ طاؤس چمن کی تمام میناؤں کی زبان، سوائے ایک کے، فارسی اور انگریزی ہے؛ دونوں اشرافیہ زبانیں ہیں اور ان میں فقط بادشاہوں کی مدح ہے، جب کہ فلک آرا کی زبان اردو ہے، جو عام لوگوں کی زبان ہے، اور اس میں دودھ جلیبی کی ثقافت ہے، جسے بادشاہ کے گھوڑے بھی پسند نہیں کرتے تھے۔ یہی نہیں، فلک آرا کی زبانی ایک عام آدمی اور اس کی بیٹی کو شہزادی پکارنے کی گونج طاؤس چمن میں پہلی مرتبہ سنائی دیتی ہے۔ اس کے بعد کالے خاں کا سلطانِ عالم کو عرضی لکھنا، اس کا جرم معاف ہونا، اسے مینا کا مل

جانا، پھر ایک جھوٹے مقدمے میں اسے جیل ہو جانا، اور آخر میں سقوطِ اودھ کے نتیجے میں رہا ہو جانا، واقعات کہانی کے لیے اہم ہیں، مگر حقیقتاً 'حاشیائی وجود' کی 'مرکز' کو اتھل پتھل کرنے کی جسارت کے نتائج کی حیثیت رکھتے ہیں۔ کالے خاں کی بیٹی فلک آرا کو مینا فلک آرا کا مل جانا بے حد معنی خیز ہے۔ یہ عوامی اور حاشیائی کلچر کی، مرکزی اشرافیہ کلچر سے اپنی شناخت تسلیم کرانے کی مؤثر علامت ہے۔

'اہرام کا میر محاسب' بھی ایک عام آدمی کی بیداری ذات کا بیانیہ ہے۔ افسانے میں فرعون اور خلیفہ، ایک ہی ثقافت کے نمائندے ہیں۔ فرعون کے بنائے ہوئے اہرام کا خلیفے کے زیرِ تصرف آنے کا سیدھا سادہ مفہوم یہ ہے کہ فرعون کی ثقافتی میراث کو خلیفے نے قبول کیا ہے۔ خلیفہ کے وقت میں تعمیرات کے ماہروں نے اندازہ لگایا کہ اہرام کئی سو سال کی مدت میں بے شمار لوگوں کی محنت سے تیار ہوا تھا، مگر جب خلیفے کا تصرف ہوتا ہے تو اس پر یہ عبارت لکھی ہوئی ملتی ہے: ''ہم نے اسے چھ مہینے میں بنایا ہے، کوئی اسے چھ مہینے میں توڑ کر دکھادے۔'' حقیقت یہ ہے کہ اس عبارت کے ذریعے، اس ''ثقافت'' کے مفہوم کی ترسیل کی کوشش کی گئی ہے، جس کا علم بردار اہرام ہے۔ یہ عبارت پڑھ کر خلیفہ غصے میں آجاتا ہے اور وہ چھ ماہ کے لیے اہرام کے پتھروں کو توڑنے کا حکم جاری کرتا ہے۔ اہرام کی تعمیر میں لاکھوں عوام کالانعام نے اپنی زندگیاں صرف کیں اور اب کی تخریب میں لاکھوں عوام کی جانیں صرف ہونے والی تھیں۔ عوام کی بہترین توانائیوں کا شاہوں کی یادگاروں کی نذر ہوتے رہنا ہی ''اہرامی ثقافت'' ہے۔ چھ ماہ کی دن رات کی مشقت کے بعد اہرام کی فقط ایک چھوٹی سی دیوار ہی توڑی جاسکتی ہے اور جس سے نمودار ہونے والے ایک طاق میں سے سونے کے زیوروں اور قیمتی پتھروں سے بھرا ہوا پتھر کا ایک مرتبان نکلتا ہے جس پر ایک اور عبارت درج ہوتی ہے: ''تو تم اسے نہیں توڑ سکے، اپنے کام کی اجرت لو اور واپس جاؤ۔'' یہ عبارت بھی ''اہرامی ثقافت'' کی علامتی ترسیل کرتی ہے۔ خلیفہ وہی کرتا ہے، جیسا فرعون نے لکھا ہوتا ہے۔ اب خلیفہ نیا حکم دیتا ہے کہ چھ مہینے کی مہم کے اخراجات اور مرتبان سے نکلنے والے خزانے کی قیمت کا صحیح صحیح اندازہ لگایا جائے۔ یہ حساب میر محاسب نے لگانا تھا، مگر اس کے حساب لگانے سے قبل ہی یہ بات مشہور ہو جاتی ہے کہ مہم کے اخراجات اور خزانے کی قیمت ایک جیسی تھی۔ میر محاسب، خلیفے کی سلطنت کا کارندہ ہے۔ اس کے بارے میں مشہور ہے کہ وہ مملکت میں ریت کے ذروں تک کا شمار رکھتا ہے۔ اس کے دل میں جذبوں کی جگہ اور دماغ میں خیالوں کی جگہ اعداد بھرے ہوئے ہیں۔ گویا اس نے اپنے انسانی وجود کی نفی کی ہوئی

اور، خلیفہ کی مملکت کا محض ایک پرزہ ہے۔ مگر جس رات وہ حساب کرنے بیٹھتا ہے تو وہ کئی بار کی کوششوں کے باوجود مہم کے اخراجات اور خزانے کی فردوں کے حاصل جمع میں مطابقت نہیں پاتا۔ اسے کوئی سوال پریشان کرنے لگتا ہے۔ یہی سوال اس کی ذات کی بیداری کی تمہید بنتا ہے۔

باہر چاندنی میں کھڑے کھڑے جب اس کے پاؤں شل ہونے
لگے اور ہتھیلیوں میں خون اتر آیا تب اسے احساس ہوا کہ اعداد
کا ہجوم اس سے دور ہوتا جا رہا ہے۔ یہ دور ہوتے ہوئے اعداد ا
سے انسانوں کی ٹولیوں کی طرح نظر آ رہے تھے۔ اس نے دیکھا
کہ دو اور دو ہاتھ میں ہاتھ ڈالے چلے جا رہے ہیں اور ان کے
پیچھے پیچھے ان کا حاصل جمع ہے، جسے وہ پہچان نہیں پایا کہ چار ہے
یا کچھ اور۔ اس آخری ٹولی کے گزر جانے کے بعد وہ اندر واپس
آیا۔ اس نے دونوں فردوں کو تلے اوپر رکھ دیا اور سوچنے لگا کہ
ان کا حاصل جمع ایک نکلے گا یا الگ الگ؟ پھر سوچنے لگا کہ خود وہ
دونوں کو ایک چاہتا ہے یا الگ الگ؟ اور پھر خلیفہ کیا چاہتا ہے؟
تب اچانک اس کو پتہ چلا کہ یہی وہ سوال ہے جو اعداد کے ہجوم
میں راستہ ڈھونڈ رہا تھا: خلیفہ کیا چاہتا ہے؟

میر محاسب کی یہ فنتاسی اسے آگاہ کرتی ہے کہ وہ اور دوسرے عام لوگ اعداد کی طرح، انسانی شناخت سے محروم ہیں۔ صبح کے وقت وہ خواب دیکھتا ہے کہ ''خلیفہ اور فرعون ہاتھ میں ہاتھ ڈالے اہرام کی پرچھائیں کے سرے کی طرف جا رہے ہیں اور اہرام کی چوٹی پر کوئی نہیں ہے۔ اس نے سوتے ہی سمجھ لیا کہ خواب دیکھ رہا ہے اور اپنی آنکھ کھل جانے دی۔'' اسی خواب (خواب مسعود کے افسانوں میں بے حد معنی خیزی کے حامل ہیں) میں اسے کشف ہوتا ہے کہ فرعون اور خلیفہ 'متحد الاصل' ہیں: فرعون کی ثقافتی میراث کا وارث، خلیفہ ہے: خلیفہ چاہتا ہے کہ حساب برابر ہو؛ اس لیے چاہتا ہے کہ فرعون یہ چاہتا تھا۔ میر محاسب کے حساب سے پہلے یہ بات اس لیے مشہور ہوئی کہ مشہور کرنے والے یعنی عوام فرعون اور خلیفہ کی خواہشات کے غلام تھے۔ میر محاسب ان سب کے خلاف بغاوت کرتا ہے۔ وہ خلیفہ کی خواہش کے مطابق

دونوں حسابات کا ایک حاصل جمع ثابت کرنے سے انکار کرتا ہے۔ دن ڈھلے تمام فردوں کو سپردِ آتش کرتا ہے، خچر پر سوار ہو کر خود کو بیابان میں گم کر دیتا ہے۔ اس بیابان میں وہ دراصل اپنے دل و دماغ میں بھرے اعداد کی جگہ، جذبوں اور خیالوں کے لوٹنے کا راستہ مہیا کرتا ہے۔

آخر خلیفہ کیوں چاہتا تھا کہ چھ مہینے کی مہم کے اخراجات اور مرتبان سے برآمد ہونے والے خزانے کی قیمت یکساں ہو؟ کہانی میں واضح ہے کہ فرعون یہی چاہتا تھا۔ اگلا سوال یہ ہے کہ فرعون کیوں چاہتا تھا؟ کہانی میں اس کا جواب بین السطور موجود ہے۔ وہ اہرام کو اقتدار و عظمت کی ایک پر اسرار علامت کے طور پر قائم رکھنا چاہتا تھا۔ قابلِ غور بات یہ ہے کہ محض اہرام کے پتھروں کی مضبوطی، اس کے قائم رہنے کی ضمانت نہیں ہو سکتی تھی۔ ان دو عبارتوں نے اہرام کو اقتدار کی پر اسرار علامت کے طور پر باقی رکھا، جن کی خلیفہ نے وہی تفہیم کی، جو فرعون چاہتا تھا۔ گویا اہرام کی عبارتوں کے معانی پر فرعون کے اجارے کو تسلیم کیا۔ میر محاسب معنی پر فرعون اور خلیفہ کے اجارے کو تسلیم کرنے سے انکار کرتا ہے اور عام آدمی کے اس حق کو علامتی طور پر تسلیم کرانے کی سعی کرتا ہے کہ وہ نہ صرف دو مختلف مذاہب کے حامل مگر یکساں اقتداری ثقافت کے علم بردار شاہوں کے منشائے اقتدارِ معانی کے فہم کا اہل ہے بلکہ متبادل معانی کی آفرینش کی صلاحیت خود بھی رکھتا ہے۔ اس کا باطن جب تک اعداد سے بھرا ہوا تھا، وہ معانی سے تہی تھا: اعداد کے معانی نہیں ہوتے؛ اعداد یکساں اور غیر مبدل مفہوم رکھتے ہیں۔ خواب اس کے انسانی وجود کی گہرائیوں کی طرف کھڑکی کھول دیتا ہے اور وہ بہ یک وقت اخلاقی جرأت اور تخلیقی صلاحیت سے سرفراز ہو جاتا ہے۔ تخلیقی صلاحیت کی بیداری، نیر مسعود کے افسانوں کی اہم خصوصیت ہے۔ شاید اس لیے کہ، اس کے بغیر شناختِ ذات ممکن ہے نہ کسی بھی طرح کے اجارے کو چیلنج کرنا ممکن ہے۔

☆

مرکزی کردار اور راوی کے طور پر ''میں'' کا انتخاب بجائے خود معنی خیز ہے۔ بجا کہ ''میں'' یا ''وہ'' کے نقطۂ نظر سے افسانہ لکھنا تکنیک کا مسئلہ ہے، مگر جب کوئی افسانہ نگار ''وہ'' پر ''میں'' کو برابر فوقیت دینے لگے تو یہ معاملہ محض تکنیکی نہیں رہ جاتا، افسانوی اظہار میں 'غیر ذات' پر 'ذات' کو ترجیح دینے کا اعلامیہ ہوتا ہے۔ اسے افسانہ نگار کا کھلا اعلان سمجھنا چاہیے کہ اس نے دنیا، سماج اور کائنات کا بیانیہ لکھنے کا حق 'میں' کو دیا ہے اور اس کی نظر میں 'میں' ہی دنیا اور اس کے تجربات کا مستند اظہار کرنے کی اہل ہے۔ ذاتِ انسانی

اپنا اظہار ''میں'' کے صیغے میں کرتی ہے اور عام طور پر یہ اظہار دو طرح کا ہوتا ہے: ''میں'' یا تو ایک ہمہ بیں ناظر ہوتی ہے جو ہر شے کا مشاہدہ کرتی اور اپنے انفرادی، داخلی تاثر کے ساتھ اپنے دیکھے کو معرضِ اظہار میں لاتی ہے؛ یا پھر وہ خود کو ہر شے کے مرکز میں محسوس کرتی ہے اور اپنے انتہائی نجی، موضوعی تجربے کو بیان کرتی ہے۔ پہلی صورت میں ''میں'' کا اظہار بالواسطہ ہوتا ہے: ''میں'' دوسری اشیا اور اعمال کی پردے میں ظاہر ہوتی ہے، جب کہ دوسری صورت میں ''میں'' کا اظہار راست ہوتا ہے: وہ اشیا کی اوٹ بنا دیتی ہے۔ پہلی صورت میں ذات، خود کو اشیا کی بڑی سکیم سے منسلک خیال کرتی ہے، اس لیے وہ ان کا اظہار بھی کرتی ہے، اور دوسری صورت میں ذات شدید تنہائی اور داخلیت کی زد پر ہوتی ہے، اس لیے اس کے اظہار کا سب سے بڑا موضوع بھی اس کی تنہائی ہوتی ہے۔ تاہم ذاتِ انسانی کا اظہار کسی بھی صورت میں ہو، وہ لازماً وجودِ انسانی کے بعض بنیادی سوالات سے متعلق ہوگا۔ یہ الگ بات ہے کہ ایک صورت میں بنیادی وجودی سوالات ثقافتی تناظر میں ظاہر ہوں گے اور دوسری صورت میں ان کا اظہار نفسیاتی تناظر میں ہوگا۔ نیر مسعود کے افسانوں میں زیادہ تر ذات کے اظہار کی پہلی صورت ہے۔ ان کے افسانوں کے متکلم، ہمیں وجودِ انسانی کے بعض اہم سوالات کے بھنور میں تو دکھائی دیتے ہیں، مگر وہ خود کو ثقافت کی بڑی سکیم سے الگ نہیں سمجھتے، لہٰذا وہ اس ناقابلِ برداشت تنہائی کا گہرا داخلی تجربہ نہیں کرتے، جسے وجودیت نے خاص طور پر اہمیت دی ہے۔ اس امر کی ایک اہم مثال ان کا افسانہ 'عطرِ کافور' ہے۔

'عطرِ کافور' ایک عجیب و غریب افسانہ ہے۔ اس کی کہانی کو دیکھیں تو چونکا دینے والے اور تجسس کو ایڑ لگانے والے بڑے واقعات سے خالی ہے۔ البتہ چھوٹے واقعات کا بیان تجسس انگیز ضرور ہے، اسی لیے سپاٹ نہیں۔ اس کا مطالعہ کرتے ہوئے، رفتہ رفتہ ایک سرّی دنیا کا تصور پیدا ہوتے چلا جاتا ہے۔ ہمارے وجود کی ایک بنیادی، اندوہ ناک حقیقت اس تصور سے جھانکنے لگتی ہے۔ افسانے کا ڈسکورس [کہانی کے واقعات کو بیان کرنے کا مجموعی اسلوب] بیانیہ عناصر سے لبریز ہونے کے باوجود گہرا رمز بھرا ہے۔

''آخر ایک وقت ایسا آتا کہ تھا کہ چیز باقی رہتی اور اس کی خوشبو
اڑ جاتی تھی اور شناخت کے لیے چیز کو دیکھنا یا چھونا پڑتا تھا۔''
''میرا دھیان آسانی سے نہیں بھٹکتا۔ جب میں عطرِ کافور بنانے

لگ جاتا ہوں تو بڑے شور مجھے سنائی نہیں دیتے۔قریب کی
آوازیں بھی مجھے سنائی نہیں دیتیں،لیکن دور سے آتی ہوئی کسی
پرندے کی مدھم سی پکار یا ایسی ہی کوئی مبہم آواز میرا دھیان بھٹکا
دیتی ہے۔''

''اصلیت میں اس قسم کے پرندے کا شاید وجود بھی نہیں تھا اور
بنانے والے نے محض اپنے تصور سے ایک شکل بنائی تھی۔''

''انھیں جھونکوں میں سے کسی کے ساتھ مجھے ایک برف سی ٹھنڈی
خوشبو کا احساس ہوا،لیکن یہ خوشبو نتھنوں کے بجائے میری
آنکھوں سے ٹکرائی ،اور ایک سفید ذرے کی طرح میرے
سامنے سے اوپر کھنچ کر غائب ہوگئی۔''

''یہ زیادہ اچھی ہے۔وہ تو اصلی معلوم ہوتی تھی۔''

''مرنا بھی تو بہت سی تکلیفوں کا علاج ہے۔''

یہ چند اقتباسات افسانے کے تھیم اور موتیف کو بھی واضح کر رہے ہیں۔پرندے اور سفید کافور افسانے کے موتیف ہیں جو بہ تکرار ظاہر ہو کر افسانے کے تھیم کو روشن کرتے ہیں۔اس کا تھیم انسانی وجود کے ایک بڑا مسئلے یعنی موت سے متعلق ہے۔تاہم موت کو ایک بنیادی انسانی مسئلے کے طور پر منکشف کرنا، اس افسانے کے تھیم کا ایک جز ہے۔افسانے میں اس مسئلے کا سامنا کرنے کی ایک تدبیر بھی ایک خاص بیانیہ پیرائے میں ظاہر کی گئی ہے۔دل چسپ بات یہ ہے کہ مسئلے کا انکشاف اور اس کا سامنا کرنے کی حکمتِ عملی ایک ساتھ معرضِ بیان میں آئے ہیں۔اس کا ایک سیدھا سادہ مطلب تو یہ ہے کہ افسانہ نگار انسانی وجود کے بنیادی سوالات کو محض نظری اور فلسفیانہ نہیں سمجھتے۔یعنی وہ موت کے سوال کو کردار کی ذہنی دنیا میں ہلچل مچاتے ہوئے نہیں دکھاتے ؛اسے کردار کے وجود میں سرایت کیے ہوئے دکھاتے ہیں۔وجودِ انسانی کا سوال جب ذہنی بنتا ہے تو اس سے انسانی وجود میں ایک تقسیم پیدا ہوتی ہے :انسان موضوع اور معروض میں بٹ جاتا ہے،اور اس کے نتیجے میں سوال پوری طرح واضح بھی دکھائی دینے لگتا ہے،مگر جب کوئی سوال پورے وجود میں سرایت کیے ہوئے ہو تو سوال مبہم ہوتا ہے،اور خود کردار کو اپنی

ٹھیک ٹھیک وجودی صورتِ حال کا علم نہیں ہو پاتا۔ یہی کچھ 'عطرِ کافور' میں ہے۔ اس افسانے کا متکلم موت کے مسئلے کا حل جمالیاتی مساعی میں دریافت کرتا ہے۔

نیر مسعود کے فن کا ایک حیرت انگیز پہلو یہ ہے کہ وہ مختلف اشیا میں بعض گہرے مخفی روابط دریافت کرتے ہیں، اور اس طرح ان کا افسانہ ایک ایسی تخیلی دنیا کو پیش کرتا ہے جس میں کوئی چیز بے معنی نہیں، کوئی شے دوسری اشیا سے غیر متعلق نہیں۔ اشیا میں جتنے معانی پیدا ہوتے ہیں وہ ان کے باہمی تعلق سے پیدا ہوتے ہیں۔ سب چیزیں ایک بامعنی دنیا کے تصور میں منظم ہوتی محسوس ہوتی ہیں۔ چناں چہ اس افسانے میں بھی پرندے اور کافور میں بے حد گہرا تعلق دریافت کیا گیا ہے۔ دونوں تمثیلی مفہوم میں آئے ہیں۔ پرندے کو انسانی روح کی تمثیل کے طور پر پیش کیا گیا ہے، اور ''کافور سے بہت لوگوں کو موت کا خیال آتا ہے۔'' کافور زخموں پر مرہم کا کام دیتا ہے اور موت بھی دکھوں کا علاج ہے۔

کافور سے عطر بنانا محال ہے۔ افسانے کا متکلم اسی محال کو ممکن بنانے کی سعی کرتا ہے۔ اس کے فن کا کمال یہ ہے کہ اس کا عطر، کافور پر بنیاد رکھتا ہے مگر اس میں کافور ہی کی خوشبو محسوس نہیں ہوتی۔ ''میں عام خوشبوؤں کو عطرِ کافور کی زمین پر قائم کرتا ہوں۔ میرا بنایا ہوا ہر عطر اصل میں عطرِ کافور ہے جو کسی دوسری مانوس خوشبو کے عطر کا بھیس بنا کر سامنے آتا ہے... میرے عطر کافور میں کافور کی خوشبو محسوس نہیں ہوتی۔'' یہ سب تمثیلی مفہوم رکھتا ہے۔ عطر سازی، جمالیاتی فن کا نمائندہ بھی ہے۔ اس افسانے کے متکلم کا مدعا یہ نظر آتا ہے کہ موت تمام جمالیاتی اعمال کی اساس ہے، مگر اس کی خوشبو ان اعمال میں محسوس نہیں ہوتی۔ فن کی تہ میں الم اسی طرح موجود ہوتا ہے جس طرح عطرِ کافور کی تہ میں کافور، مگر فن سے ایک خوشبو یعنی مسرت و بصیرت پھوٹ رہی ہوتی ہے، الم نہیں۔ یہ افسانہ انسانی وجود کے اس اہم سوال کو سامنے لاتا ہے کہ کیا ہر تخلیقی فعل کی بنیاد مرگ و الم پر ہوتی ہے یا موت کے خوف و غم پر غالب آنے کی ایک صورت جمالیاتی سرگرمی ہے؟

عطرِ کافور جیسی محال سرگرمی کا آغاز افسانے کا متکلم اپنی زندگی کے کہیں آخری زمانے میں کرتا ہے، اور یہ سرگرمی اس کی نو بہ نو جمالیاتی مساعی کی حاصل بھی کہی جا سکتی ہے۔ اس کی زندگی کا پہلا اہم واقعہ، اسی کے گھرانے کی ایک لڑکی کی بنائی ہوئی ایک تصویر کو دیکھنا ہے۔ وہ لڑکی اس تصویر کو بنانے کے تھوڑے عرصے بعد چل بسی تھی۔ وہ تصویر ایک پرندے کی تھی۔ اسے سیاہی مائل لکڑی کے تختے پر درخت کی

چھال سے تراش کر بنایا گیا تھا۔ پرندے کا بدن روئی کے پہل سے بنایا گیا تھا۔اصلی سفید پر بھی چپکائے گئے تھے۔مگر اس تصویر کا سب سے اہم پہلو یہ تھا کہ اسے دیکھتے ہوئے سمجھ میں نہیں آتا تھا کہ'' پرندہ شاخ پر اتر رہا ہے یا اس سے اڑ کر جا رہا ہے ...میرے خاندان میں یہی سمجھا جاتا تھا کہ یہ اڑ کر جاتے ہوئے پرندے کی تصویر ہے۔'' یہ واضح ہے کہ اڑ کر جاتا ہوا پرندہ انسانی روح کی تمثیل ہے۔افسانے کا متکلم اس تصویر کو کافوری چڑیا کا نام دیتا ہے۔وہ اس کی وجہ بھی بتاتا ہے۔'' پرندے کے بے داغ پروں کی سفیدی دیکھ کر ٹھنڈک محسوس ہونے لگتی تھی۔ایسی ہی ٹھنڈک مجھے کافور کو بھی دیکھ کر محسوس ہوتی تھی جو میرے گھر میں اکثر موجود رہتا تھا۔'' بے داغ پروں کی سفیدی اور کافور میں ٹھنڈک مشترک ہے۔لہٰذا دونوں موت کی اشارندہ ہیں۔متکلم کا اس تصویر کو کافوری چڑیا کا نام دینا خود اپنے اندر ایک رمزیت رکھتا ہے۔اسم دہی ،تجرید کو شناخت کرنے اور اسے گرفت میں لینے کا عمل ہے اور جب ایک بے خدوخال حقیقت کو لسانی خال وخد مل جاتے یا دے دیے جاتے ہیں تو وہ ہماری نفسی دنیا میں تبدیلیاں لانا بھی شروع کر دیتی ہے۔چناں چہ متکلم جب اسے کافوری چڑیا کا نام دیتا ہے تو وہ اس تجرید کو گرفت میں لے لیتا ہے جو اس تصویر کے دیکھے سے پیدا ہوتی تھی اور اپنے دیکھنے والوں کو الجھن میں ڈالتی تھی۔حقیقت یہ ہے کہ وہ سب ہماری گرفت میں ہوتا ہے جس کا ہم اظہار کر سکتے ہیں، جو ہمارے اظہار میں نہیں آتا، وہ ہماری حقیقی یا تخیلی دست رس سے بھی دور رہتا ہے۔ایک تصویر کو کافوری چڑیا کا نام دینے کے بعد ہی، متکلم اس جیسی چڑیا بنانے کی سعی کرتا ہے۔وہ سمجھتا ہے کہ وہ کافوری چڑیا جیسی چڑیا آسانی سے بنا سکتا ہے، مگر اسے یہ دیکھ کر تعجب ہوتا ہے کہ وہ ایسا نہیں کر سکتا۔اس کا مطلب یہ نہیں کہ جو چیز اس کی لسانی و تخیلی دست رس میں تھی، وہ حقیقی طور پر نہیں تھی۔اصل یہ ہے کہ وہ اس التباس کا شکار تھا کہ اسے 'کافوری چڑیا'' کی بس نقل تیار کرنا ہے، حالاں کہ اسے ایک نئی کافوری چڑیا تیار کرنا تھی۔وہ اس نتیجے پر تو ٹھیک پہنچا تھا کہ اسے انسانی وجود کے ایک بنیادی سوال کا جواب، اپنے گھرانے کی لڑکی کی طرح جمالیاتی سرگرمی میں دریافت کرنا ہے، مگر ابتدا میں وہ یہ بات سمجھنے سے قاصر رہا کہ موت کے بنیادی سوال کا جواب اگر تخلیقی عمل میں ہے تو پھر ہر شخص کو یہ جواب اپنے حقیقی باطنی تجربے ہی میں دریافت کرنا ہے۔اس کا التباس اس وقت دور ہوتا ہے جب وہ اپنے گھر کے پاس ایک ویران کنویں کے ساتھ درخت میں ویسا ہی ایک پرندہ دیکھ لیتا ہے۔'' پرندے کے قریب پہنچ کر میں اس پر جھکا۔میرے ساتھی کے پیر کی داب سے وہ چپٹا ہو گیا تھا، اور

اگر اس کے نیچے نرم مٹی کی جگہ لکڑی کا تختہ ہوتا تو میں یہی سمجھتا کہ میں نے بڑے کمرے والی کافوری چڑیا کی نقل تیار کر لی ہے۔"اس کے بعد ہی اسے کافوری چڑیا کی نقل تیار کرنے میں کوئی دلچسپی نہیں رہتی۔

اب وہ خود نئی نئی چیزیں تیار کرنے لگتا ہے۔ کافور، ٹھنڈک، پرندے اس کی "تخلیقات" میں شامل رہتے ہیں۔ ماہ رخ سلطان سے اس کی ملاقات بھی، اس کی زندگی کا اہم واقعہ ہے۔ ماہ رخ سلطان، اس کے ہمسائے میں آباد ہونے والے دو بھائیوں میں سے ایک کی بیٹی ہے جو عطریات اور فانوسوں کی تجارت کرتے ہیں۔ ماہ رخ سلطان بیمار رہتی ہے اور جلد ہی مر جاتی ہے۔ ماہ رخ کو دیکھ کر اسے لگتا ہے کہ اس نے تصویر کا نام کافوری چڑیا کیوں رکھا، کوئی انسانی نام کیوں نہیں۔ وہ سوچتا ہے اگر گھر کے سب لوگ اسے کافوری چڑیا کے نام سے پکارنے لگے نہ ہوتے تو وہ اسے ماہ رخ سلطان کا نام دیتا۔ یہ اس کافوری چڑیا کی تجرید کی ایک نئی شناخت تھی، جو ماہ رخ سلطان اور اس چڑیا میں ایک مخفی ربط کی دریافت کا نتیجہ تھی۔"جب وہ [ماہ رخ سلطان] میرے برابر سے گزر رہی تھیں تو مجھے کافور کی بہت ہلکی سی لپٹ محسوس ہوئی تھی۔" اور جب اس کی ماہ رخ سے آخری ملاقات ہوتی ہے تو اسے ویرانی کا احساس ہوتا ہے اور اسے اس ویرانی میں کچھ دکھائی دیتا ہے۔"سب سے پہلے کافوری چڑیا، پھر کھوکھلا پرندہ اور میرے ہاتھ پر رینگتی ہوئی چیونٹیاں، پھر سفید ڈورے والا پرندہ اور صحن میں سفید دھوئیں کی سی چادروں کی اڑتی ہوئی بارش کی پھواریں، پھر میرے کمرے میں میز کے پاس کھڑی ہوئی ماہ رخ سلطان، پھر سائباں کے نیچے بیٹھی ہوئی ماہ رخ سلطان، پھر ماہ رخ سلطان کے اٹھے ہوئے ہاتھ کے نیچے گھومتا ہوا فانوس اور اس میں لٹکتی ہوئی شیشیاں، جن میں سے ایک خالی تھی۔"ویرانی کی درز میں سے دکھائے جانے والے ماضی کے یہ تمام مناظر، انکشاف کا درجہ رکھتے ہیں۔ وہ ماضی کو عبور کرتا اور نئی زندگی شروع کرتا ہے۔ فانوس کی تمام شیشیوں میں عطریات تھے، خالی شیشی اس لیے تھی کہ وہ اس میں عطرِ کافور رکھ سکے۔ وہ باقی زندگی عطرِ کافور تیار کرتا رہتا ہے، جو دراصل موت کے الم پر غالب آنے کی جمالیاتی سرگرمی کی علامت ہے۔ یہ سرگرمی موت کو نہیں ٹال سکتی، مگر موت کا دھڑکا آدمی کو جس الم اور جس لغویت میں مبتلا رکھتا ہے، ان سے ضرور محفوظ رکھتی ہے۔ اس لیے کہ عطرِ کافور تیار کرتے وقت" کوئی چیز اس کی طرف سے میرا دھیان نہیں ہٹا سکتی۔" نہ موت، نہ زندگی کی ویرانی!!

☆☆☆☆☆

امجد طفیل

اجتماعی حافظے کی بازیافت کے افسانے

اردو افسانے کے منظر پر نیرّ مسعود کا ظہور ایک ادبی واقعہ کے طور پر یاد رکھا جائے گا۔ ان کا پہلا افسانہ ''نصرت'' تھا جو بقول نیرّ مسعود کے ۱۹۷۰ء میں تخلیق ہوا۔ پاکستان میں پانچ افسانوں پر مشتمل اُن کا پہلا مجموعہ ۱۹۸۷ء میں ''سیمیا'' کے نام سے شائع ہوا جب کہ آخری مجموعہ ''گنجفہ'' ۲۰۰۸ء میں طباعت سے ہم کنار ہوا۔ یوں تیس پینتیس سال کے تخلیقی سفر میں ان کے چار افسانوی مجموعے اور کم و بیش ۳۱، ۳۲ افسانے شائع ہو چکے ہیں۔ نیرّ مسعود کے افسانوں کو پڑھتے ہوئے احساس ہوتا ہے کہ اگر تخلیق کار کا کام مقدار میں کم مگر معیار میں اعلیٰ ہو تو وہ اپنے کم سرمائے پر بھی اِترا سکتا ہے۔

نیرّ مسعود کے افسانوں سے راقم کا تعارف ۱۹۹۰ء میں ہوا۔ ''سیمیا'' کی جانب مجھے کسی سنئیر لکھنے والے نے متوجہ کیا، اچھی طرح تو یاد نہیں لیکن غالب امکان یہ ہے کہ زاہد ڈار ہی کی بدولت مجھے نیرّ مسعود سے تخلیقی ملاقات کا شرف حاصل ہوا۔ ''سیمیا'' میں شامل افسانوں کے دلکش اسلوب، تحیر انگیز فضا اور کہانی بنانے کے انوکھے انداز نے مجھے اپنے حصار میں لے لیا۔ ان افسانوں کے بارے میں مَیں نے اپنے ابتدائی ردِعمل کا اظہار تو فوراً ایک تبصرے کی شکل میں کیا تھا جو ''ماہنامہ فانوس'' لاہور (جلد: ۲۷ شمارہ ۴) میں شامل اشاعت ہوا۔ راقم نے اُس وقت ''سیمیا'' کے افسانوں پر اظہار خیال کرتے ہوئے کہا تھا کہ:

''اردو افسانے کا آغاز حقیقت نگاری اور رومانیت کی تحریکوں سے ہوا۔ آغاز میں یہ دونوں انداز ساتھ ساتھ چلتے رہے۔ پھر کہانی میں علامت اور تجدید کے ڈول ڈالے گئے۔ آج ہمارے لکھنے والوں میں ہمیں ہر طرز کے افسانہ نگار مل جاتے ہیں لیکن نیرّ مسعود کی ''سیمیا'' اردو افسانے میں ایک نئے سفر اور کہانی میں ایک نئی جہت کا اضافہ ہے۔ ''سیمیا'' کی کہانیاں اپنے اندر تہ در تہ معنویت کی حامل ہیں۔ ان کہانیوں کے کردار اپنی ذات کے ساتھ اسرار کی ایک دنیا بسائے ہوئے ہیں۔ نیرّ مسعود کا کہانی کہنے کا فن قاری کو اپنے حصار میں لینے اور اسے اپنے اردگرد سے بے خبر کر کے اپنی کہانی کے اندر جذب کرنے کی صلاحیت رکھتا ہے۔ وہ کہانی میں قاری کی دلچسپی کو

پوری طرح قائم رکھتے ہیں۔ وہ کہانیاں کہیں درمیان سے شروع کرتے ہیں اور پھر ڈرامائی انداز میں فلیش بیک سے آغاز کی طرف لے جاتے ہیں۔ یوں وہ اپنی کہانیوں میں پوشیدہ اسرار آہستہ آہستہ اپنے قاری پر کھولتے ہیں۔ کہیں درمیان میں وہ بنیادی گرہ آتی ہے جس سے کہانی قاری پر کھل جاتی ہے۔ مگر یہاں ختم نہیں ہوتی۔ اس سے آگے کا سفر قاری خود اپنے طور پر کرتا ہے۔ وہ پڑھنے والے کے تخلیقی وجود کو چھیڑتے ہوئے گزر جاتا ہے۔ افسانے کا سنجیدہ قاری نیرّ مسعود کی کہانیوں کے ساتھ بہت دور تک سفر کرتا ہے۔ اس سے بھی آگے جہاں تک کہانی اس کا ساتھ دیتی ہے، پڑھنے والوں کو اندازہ ہی نہیں ہوتا کہ کس وقت نیرّ مسعود چپ چاپ درمیان میں سے کھسک جاتے ہیں اور پڑھنے والا تنہا اپنے سفر کو جاری رکھتا ہے۔ اردو افسانے میں بہت کم افسانہ نگاروں کے حصے میں یہ خوبی آئی ہے کہ وہ قاری کو اس سے آگے تک لے جاتے ہیں جہاں سفر بظاہر ختم ہوتا محسوس ہوتا ہے۔''

''میرے خیال میں نیرّ مسعود کی یہ کہانیاں اردو افسانہ نگاری اور فکشن کے اعتبار سے اپنے اندر وہ تخلیقی توانائی رکھتی ہیں جو طویل عرصے تک ادبی منظر کا حصہ بنے رہنے کے لیے لازمی ہے۔ نیرّ مسعود صرف سامنے کی حقیقت کو بیان کرنے والا افسانہ نگار ہی نہیں ہے بلکہ اس کے ہاں وہ گہرائی ہے جو چیزوں کے باطن میں جھانکنے اور ان کی کلی تفہیم کے بعد پیدا ہوتی ہے۔ کہانی کار لوگوں کی نفسیات اور حکمت (Wisdom) سے پوری آگاہی رکھتا ہے اور انھیں اپنی کہانیوں میں اچھے انداز میں برتنے کی صلاحیت بھی اُس میں موجود ہے۔ ایک اور بات جو ان کہانیوں کے پڑھنے والے کو چونکاتی ہے، وہ ان کا خوابناک ماحول ہے۔ صاف و شفاف چیزوں پر دھند کی ہلکی چادر نے اشیا کو اصل سے مختلف مگر زیادہ توجہ طلب بنا دیا ہے۔ ان کے ہاں صرف انسان ہی کردار نہیں بلکہ ان کی کہانیوں کے جانور، درخت اور ایک حد تک وہ لوگ بھی ہیں جن کا تذکرہ کہانی میں ملتا ہے مگر بذاتہٖ وہ خود کہیں نظر نہیں آتے۔ اس طرز کی کہانیوں میں ''مارگیر'' اور ''سیمیا'' خاص طور پر اہمیت کی حامل ہیں۔ ان کہانیوں

میں کتا، بلی، مردہ لڑکی، سانپ، اژدھا، مار گیر اور اجنبی جیسے بھرپور کردار نظر آتے ہیں۔ ان کہانیوں کے زندہ کرداروں پر کبھی کبھی مردہ ہونے کا شبہ بھی ہوتا ہے، یوں ان کہانیوں میں یہ ہمیں چلتے پھرتے سامنے نظر آتے ہیں۔ جن کی شبیہیں اگر چہ زیادہ واضح نہیں لیکن بیان میں وہ سلیقہ ہے کہ کہانی لکھنے والا اس سے بہت زیادہ کہہ جاتا ہے، جو الفاظ کی صورت میں اسے لکھنا ہے۔ ان کہانیوں میں نیّر مسعود نے تھوڑے لفظوں میں بھی بہت کچھ لکھا ہے، مثلاً کیا مار گیر کا سانپ اور اژدھا صرف لفظ ہیں یا ایسی علامتیں ہیں جن کے ذریعے نیّر مسعود نے اپنے دور کی صورتِ حال کو پیش کرنے کی کوشش کی ہے۔ اس سطح پر اس کہانی میں علامتی جہت پیدا ہو جاتی ہے۔''
''سیمیا'' کی کہانیوں کو اپنے دور کی سماجی اور معاشی مسائل سے علیٰحدہ کر کے نہیں دیکھا جا سکتا۔ ان کی کہانیوں میں ماضی کے تہذیبی احوال اور ان سے قلبی تعلق بھی محسوس ہوتا ہے۔ ''مسکن اور نصرت'' میں یہ پہلو زیادہ نمایاں ہوا ہے۔ اس کتاب کا مقدمہ بھی خاصی اہمیت رکھتا ہے۔ اس کو سمجھنے کے بعد یہ کہانیاں اپنے اسرار قاری پر کھولتی ہیں۔ اس کے علاوہ ہر کہانی کے آغاز میں جو فارسی اور انگریزی کے اشعار اور اقتباسات نقل کیے گئے ہیں، وہ بھی ان کہانیوں کی تفہیم کے لیے کلید کا کام دیتے ہیں۔''

نیّر مسعود نے ''سیمیا'' کے آغاز میں مختصر مقدمہ مبنی بر امام جعفر صادق اور جابر ابن حیان کے درمیان ہونے والے مکالمے کی صورت تحریر کیا تھا، وہ ان کے تصورِ فن کو سمجھنے میں کلید کی حیثیت رکھتا ہے۔

''مقدمہ

جعفر صادق: اے جابر! آیا تم دیوار کے اوپر یہ نقش دیکھ رہے ہو اور مشاہدہ کر رہے ہو کہ یہ ایک منظم ہندسی شکل ہے؟ تم اس نقش کے مشاہدے سے لذت حاصل کر رہے ہو لیکن اس لیے نہیں کہ تم علمِ ہندسہ سے واقف ہو اور جانتے ہو کہ یہ ہندسی شکلوں میں سے کون سی شکل ہے بلکہ اس وجہ سے کہ تم اسے منظم پا رہے ہو کہ یہ ایک مکمل نقش ہے کیونکہ اس میں نظم و ترتیب موجود ہے۔ جو لوگ علمِ ہندسہ سے کوئی واقفیت نہیں رکھتے وہ بھی اس نقش کو دیکھ کر محظوظ ہوتے ہیں کیونکہ

اسے منظم اور کامل پاتے ہیں بلکہ بچے بھی اسے دیکھ کر خوش ہوتے ہیں۔''

''اگر یہ نقش، جسے میں اور تم دیکھ دونوں دیکھ رہے ہیں، غیر منظم ہوتا اور اس کے خطوط آپس میں مخلوط اور ہر طرف سے لمبے ہوتے کہ ان سے کوئی مکمل ہندسی شکل بنتی نہ کسی ایسی چیز کی تصویر جسے ہم پہچانتے ہیں تو کیا اس صورت میں بھی ہم اسی طرح اس کے مشاہدہ سے محظوظ ہوتے ہیں۔

جابر ابنِ حیان: نہیں!''

اکثر کہا جاتا ہے اور یہ درست بھی ہے کہ لکھنے والے کے، اپنی تخلیقات کے بارے میں، بیانیات پر بھروسہ نہیں کرنا چاہیے کیونکہ یہ اکثر گمراہ کن ہوتے ہیں لیکن کم از کم نیرّ مسعود کے مندرجہ بالا بیان سے ہمیں نیرّ مسعود کے فنِ افسانہ نگاری کے بارے میں نہایت اہم نکتہ سے شناسائی ہوتی ہے۔ وہ اپنے افسانوں میں منظم اور کامل نقش ابھارنے کی کوشش کرتے ہیں۔ نیرّ مسعود اپنے افسانے میں وہ نظم و ترتیب پیدا کرتے ہیں جو فنی اعتبار سے افسانے کی تکمیل کر دیتی ہے۔ ہم ان کے افسانوں سے لطف لیتے ہیں اگرچہ ان کے معنی و مفہوم کو پوری طرح گرفت میں نہیں لے سکتے۔

نیرّ مسعود افسانے کو مختلف ٹکڑوں میں بانٹتے ہیں۔ وہ مختلف حصوں کے نمبر لگاتے ہیں اور ایک ہی نمبر کے تحت افسانے کو مختلف اکائیوں میں تبدیل کرتے ہیں۔ ان کے افسانوں میں حقیقت نگاری اور واقعات نگاری کے بہترین عناصر ملتے ہیں لیکن اس انداز میں نہیں جس انداز میں حقیقت نگار برتتے رہے ہیں۔ نیرّ مسعود اپنے افسانے کی واردات کو جزیات کے ساتھ پیش کرتے ہیں۔ افسانے کو مختلف ٹکڑوں میں بانٹ کر اس واردات کے مختلف پہلوؤں کی نقاب کشائی کرتے ہیں۔ اس طرح وہ اپنے بیانیے میں معنویت اور تہ داری پیدا کرتے ہیں۔ ان کے مشاہدے کی باریک بینی اور پُر لطف تفصیلات افسانے میں ایک الگ رنگ پیدا کرتے ہیں مگر پھر اچانک ان کے افسانے میں کچھ کڑیاں گم ہو جاتی ہیں۔ ایسا لگتا ہے کہ افسانہ نگار نے شعوری طور پر بعض تفصیلات کو خدف کر دیا ہے۔ شاید افسانہ لکھنے کے بعد وہ کہیں کہیں سے کڑیاں گم کر دیتے ہیں لیکن اس خوبی سے کہ افسانہ اپنا مجموعی تاثر قائم رکھتا ہے۔ اس کی اچھی مثال ان کا افسانہ ''نصرت'' ہے۔ اس افسانے میں دو قصے پہلو بہ پہلو چلتے ہیں۔ ''بدکار عورت کا قصہ'' اور نصرت کا قصہ، جس کے پاؤں بری طرح کچلے ہوئے تھے کہ اس نے لوگوں کی پھنسی ہوئی گاڑی کو نکالنے میں مدد کی

تھی اور وہ لوگ اس کے پاؤں کچلتے ہوئے نکل گئے تھے کیونکہ لوگ ایسے ہی ہوتے ہیں۔''

''ایک نوعمر اس افسانے کا راوی''، بدکار عورت کے قصے میں خصوصی دلچسپی لیتا ہے۔ وہ جاننا چاہتا ہے کہ اس کے بزرگ کیا فیصلہ کرتے ہیں مگر نصرت کے علاج میں معاونت کے لیے اسے بوڑھے جراح کے پاس رکنا پڑتا ہے اور جب جراح اسے جانے کی اجازت دیتا ہے تو وہ کمرہ جہاں مقدمہ لگا تھا، خالی ہو چکا ہوتا ہے۔ اس کمرے میں بکھرے کاغذ جڑنے پر بھی اس کہانی کو مکمل کرنے سے قاصر رہے جو اس کمرے میں وقوع پذیر ہو چکی ہے اور جب وہ پلٹ کر واپس نصرت کی طرف آتا ہے تو وہاں بھی کام ختم ہو چکا ہے۔

خواب اور خوف کے مؤلف نہ صرف اس افسانے میں بلکہ نیّر مسعود کے تخلیقی کام میں گہری معنویت کے حامل ہیں۔ نہ صرف یہ کہ ان کے بہت سے افسانے خواب ناک فضا لیے ہوئے ہیں بلکہ خود ان افسانوں کے کردار بھی خود کو خواب میں گم دیکھتے ہیں۔ یہ کردار ایک ایسی ذہنی کیفیت سے دوچار ہیں، جہاں خواب اور حقیقت کی سرحدیں ایک دوسرے میں مدغم ہوتی محسوس ہوتی ہیں۔ خوف کی کیفیت انسانی کرداروں ہی میں نہیں، مکانوں کو بھی اپنے حصار میں لیے ہوئے ہے۔ ایک انجانا خوف، نامعلوم کا خوف سب کو اپنی لپیٹ میں لے لیتا ہے۔ اس خوف کے نتیجے میں انسانی کردار اور مکان رفتہ رفتہ بوسیدہ ہوتے محسوس ہوتے ہیں۔ حالات کے جبر سے زیادہ خود اپنی تعمیر میں مضمر خرابی کی صورت کے ہاتھوں ہر چیز اپنی فنا کی طرف بڑھ رہی ہے۔ ''نصرت''، پہلی ملاقات میں سفید لباس میں ملبوس ہے اور دوسری ملاقات میں سیاہ لباس میں، اور ان دونوں ملاقاتوں کے درمیان سب کچھ بدل چکا ہے۔ اس ساری کیفیت کو افسانہ نگار نے چند جملوں میں نہایت خوبی سے بیان کر دیا ہے۔

''اس کے بعد سے میرا گھر خالی ہونا شروع ہوا۔ تمام لوگ بلا توقف ایک کے بعد ایک ختم ہوتے چلے گئے اور سارے بزرگ تو یوں ختم ہوئے جیسے کوئی چاولوں کی ڈھیری پر گیلا ہاتھ رکھ کر اٹھا لے۔ میں یہ سب دیکھتا تھا اور خود کو خواب کی حالت میں تصور کر کے بیدار ہونے کی امیدیں باندھتا تھا۔ کبھی کبھی مجھے خود بھی محسوس ہوتا تھا۔ بہرحال آخر کار میں نے خود کو ایک بہت بڑے مکان میں تنہا پایا اور اس تنہائی سے مانوس ہونے کی کوشش میں لگ گیا۔ میں مکان کے ہر حصے میں جاتا اور ہمیشہ اس فکر میں رہتا کہ مکان کا کوئی گوشہ زیادہ وقت تک میرے وجود سے خالی نہ رہنے پائے۔

اگر ان دنوں کوئی مجھے دیکھ پاتا تو ضرور یہی سمجھتا میں کسی کھوئی ہوئی چیز کی جستجو میں ہوں۔''

(نصرت۔سیمیا۔ص۵۴-۵۵)

کھوئے ہوئے کی جستجو ہی نیّر مسعود کے افسانوں کا بنیادی موضوع ہے۔ وہ سب کچھ جو کبھی ذات و خاندان کا حصہ تھا مگر یک لخت سب ختم ہوگیا۔ رفتہ رفتہ وہ سب مٹ گیا جو عزیز تھا۔ یہ سب کچھ وہ تندرست اثاثہ ہے جسے نیّر مسعود نے اپنی آنکھوں کے سامنے مٹتے دیکھا ہے اور جس کو ایک بار پھر سے پانے کی شدید خواہش ان کے کرداروں کو لمبے لمبے اسفار پر روانہ کرتی ہے۔ یہاں ان کے افسانے ''صبور قبیلہ'' کا ذکر ضروری ہے جس کا کردار اپنی خاندانی جائیداد سے محروم ہونے کے بعد ایک لا حاصل سفر پر نکلتا ہے۔ یہاں وہ ٹرین کی سواری پر اپنے ملک کا سفر کرتا ہے اور ایک دن جب انجانے راستے پر محو سفر ہے تو اس کا ایک ساتھی مسافر اسے اپنے ساتھ ایک سٹیشن پر اُترنے کی دعوت دیتا ہے۔ وہ اس دعوت کو رد کر دیتا ہے۔ ٹرین چل پڑتی ہے اور ایک گھنٹے کے تیز رفتار سفر کے بعد وہ جنگل میں خراب ہو جاتی ہے۔ وہ ٹرین کے ساتھ ساتھ اُسی سمت میں چل پڑتا ہے جس طرف سے ٹرین آ رہی تھی۔ ٹرین چھوٹ جاتی ہے اور جنگل میں اسے چند لوگ ملتے ہیں جو اہلِ صبور ہیں اور اپنے سالانہ جلسے کے لیے آئے ہیں۔ وہ اس کی مدد کرتے ہیں پھر واپسی کا سفر جس کے نتیجے میں وہ واپس اپنے شہر آ کر وہ سب کچھ پالیتا ہے جو اس سے چھن چکا تھا۔ کھوئے ہوئے کو پانے کا تجربہ تو بس نیّر مسعود کے ہاں ایک آدھ بار آیا ورنہ تو لا حاصلی ہی لا حاصلی ہے۔ چیزیں ریت کی طرح گرفت سے پھسلتی چلی جاتی ہیں۔ سب کچھ کرداروں کی توقعات کے برعکس رونما ہوتا ہے۔ سکون سے بہتے وقت کا دھارا یک لخت پلٹا کھاتا ہے تو چشم زدن میں سب کچھ بدل جاتا ہے۔ نیّر مسعود کے افسانوں کے کردار بے بسی سے اپنے سامنے سب کچھ فنا ہوتے دیکھتے ہیں اور کچھ نہیں کر پاتے۔ ''بڑا کوڑا گھر'' کا کردار اپنی خاندانی ملکیت کو واپس لینے کے عمل سے دنیا سے گزر جاتا ہے۔ کرداروں کی یہ بے بسی ہمیں نیّر مسعود کے ہاں تقدیر کے جبر اور تقدیر پرستی کی شکل اختیار کرتی دکھائی دیتی ہے۔ انسان کے بس میں کچھ نہیں۔ وہ حالات واقعات کے سامنے بے بس ہے اور اس تقدیر پرستی نے ان کے افسانوں میں صبر و قناعت اور راضی بہ رضا کے میلانات ابھارے ہیں۔ ان کے کردار اپنی تقدیر پر شاکر ہیں اور شدید ترین مصائب میں بھی وہ شکایت زبان پر نہیں لاتے۔ اس حوالے سے ''گنجفہ'' خصوصی

اہمیت کا حامل ہے کہ ''میں'' کا کردار اپنی بے عملی کے سبب آرام سے گزارتا ہے لیکن اُس کی ماں، ماں کی شاگرد، اُس شاگرد کا باپ ''نخاس'' سب باعمل لوگ ہیں لیکن سب کی تقدیر میں دکھ سہنا، مشکلات کا شکار ہونا ہے لیکن اپنی تقدیر پر شاکر ہونا ہے۔ یوں گمان گزرتا ہے کہ نیّر مسعود چونکہ ایک تہذیبی احوال کو اپنے افسانوں کا موضوع بنا رہے ہیں اس لیے انسانی کرداروں سے زیادہ سروکار نہیں رکھتے۔ انسانی شعور اور اُس کیفیات سے زیادہ انھیں اجتماعی شعور اور اُس سے وابستہ باتیں انھیں اپنی جانب متوجہ کرتی ہیں۔ نیّر مسعود کے افسانوں کی تفہیم کے لیے ہمیں کارل ژونگ کے تصورات سے مدد مل سکتی ہے۔

کارل ژونگ کا شمار اُن نفسیات دانوں میں ہوتا ہے جنھوں نے انسانی نفسیات کے بارے میں آگاہی حاصل کرنے کے لیے دیومالا اور پرانے قصے کہانیوں کا مطالعہ کیا اور انسان کے باطن میں موجود اجتماعی لاشعور کا کھوج لگایا جس کی بنیاد انسان کی تاریخی نسلی اور مذہبی ورثہ ہے۔ یہی اجتماعی حافظہ، تہذیبی لاشعور نیّر مسعود کے افسانوں کی آماج گاہ ہے۔ وہ بار بار اس منظر کو الٹ پلٹ کر دیکھتے ہیں۔ انسانوں کی شخصی واردات انھیں کم کم اپنی طرف متوجہ کرتی ہے، بلکہ خاندان اور اس سے وابستہ ادائیں ان کی توجہ زیادہ اپنی جانب کھینچتی ہیں۔ ان کے انسانی کردار، وسیع خاندان کے ایک حصے کے طور پر انسانوں میں جلوہ گر ہوتے ہیں۔ وہ اپنی ذاتی اور شخصی شناخت سے زیادہ اپنی خاندانی اور تہذیبی شناخت پر اصرار کرتے ہیں، اس لیے نیّر مسعود کے اکثر افسانوی کردار بے نام ہیں۔ ''میں'' واحد متکلم ان کے اکثر افسانوں کا راوی ہے۔ جہاں جہاں انھوں نے اپنے افسانوی کرداروں کو نام دیے بھی ہیں وہاں بھی اکثر یہ نام کردار کی انفرادیت کو ابھارنے کے بجائے ایک طرح کی عمومیت کو سامنے لاتے ہیں جیسے ''نصرت،'' ''مارگیر'' وغیرہ نیّر مسعود کے افسانوں کا یہ منظر ہم سے تقاضا کرتا ہے کہ ہم انھیں ایک تہذیبی مظہر کے طور پر پڑھیں۔ نیّر مسعود کے افسانوں کے تہذیبی منظر کی تشکیل ان عناصر سے ہوئی ہے جو لکھنؤ کی معاشرت سے عبارت ہے۔ بعض جگہ تو انھوں نے انسانی کرداروں کے ساتھ ساتھ افسانے میں ''مکان'' کو بھی بے نام رکھا ہے، جس سے افسانے میں عمومیت کا تاثر زیادہ گہرا ہو جاتا ہے لیکن جہاں جہاں ان کی تہذیب، معاشرہ اور شہر کسی نام کا حامل دکھائی دیتا ہے تو وہ لکھنؤ ہی ہے۔ یہاں ہمیں اس تہذیب کا عروج دکھائی دیتا ہے، جو رفتہ رفتہ زوال سے دوچار ہو رہی ہے اور جس کے زوال آمادہ نقش نیّر مسعود کے افسانوں میں جا بہ جا بکھرے دکھائی دیتے ہیں۔ تہذیبی علائم پر یہ زور انھیں دوسرے جدید اور علامت پسند افسانہ نگاروں سے

جدا کرتا ہے اور ایک خاص حد تک انتظار حسین کے قریب لے آتا ہے لیکن یاد رہے کہ انتظار حسین اور نیّر مسعود کے مزاج اور چیزوں کو دیکھنے کے انداز میں بنیادی فرق ہے۔ یہ فرق دونوں کے تجربات کی بدولت پیدا ہوا ہے۔ انتظار حسین ایک جمی جمائی تہذیب اپنے پیچھے چھوڑ آئے تھے، جس کی یاد ہمیشہ ان کی تخلیقی رنگت نمایاں کرتی ہے اور ماضی کی طرف بار بار پلٹنے کا رویہ ان کے افسانوں میں وہ کیفیت پیدا کرتا ہے جسے بدنامی کے محور پر نوسٹیلجیا کہا جاتا ہے۔ جب کہ نیّر مسعود اپنی تہذیب میں جمے رہے ہیں۔ انھوں نے اپنی آنکھوں سے اس تہذیب کو اجڑتے اور مٹتے دیکھا ہے۔ تہذیب کی عالی شان عمارت ان کی آنکھوں کے سامنے بوسیدگی کا شکار ہوئی ہے۔ وہ اس سارے منظرنامے کے چشم دید گواہ ہیں، اس لیے اپنی تہذیب سے محبت کے باوجود ہمیں ان کی زبان کے منھ پر تاسف یا تلخی نظر نہیں آتی۔ انھوں نے اس بات کو حقیقت کے طور پر قبول کرلیا ہے۔ زوال آمادگی کی حقیقت کو قبول کر لینے سے ان کے ہاں تخلیقی سطح پر وہ اطمینان دکھائی دیتا ہے، جو ان کے کرداروں کے حالات کو بلاچون و چرا قبول کرنے پر آمادہ کرتا ہے۔ نیّر مسعود کے افسانوں کے یہ سارے عناصر مل کر ان کی تخلیقی انفرادیت کی تشکیل کرتے ہیں اور انھیں اپنے ہمعصر افسانہ نگاروں میں ممتاز بناتے ہیں۔

نیّر مسعود کے افسانوں میں مکاں خصوصی اہمیت کا حامل ہے کہ یہ اس تہذیبی حافظے کا مسکن ہے جس کی بازیافت نیّر مسعود کے افسانوں کا بنیادی مسئلہ ہے۔ مکاں جو بڑی حویلی کی شکل میں سامنے آتا ہے کبھی اجڑے محل کے طور پر اور کبھی ایک معمولی مکان کی صورت میں انھوں نے جگہ جگہ اپنے افسانوں میں اور مختلف مکانوں کے نقشے کھینچے ہیں اور ان نقشوں میں حیرت انگیز مماثلتیں پائی جاتی ہیں۔ ''اوجیل'' کا ''میں'' جب اپنی زندگی کی تعمیر کے لیے نکلتا ہے تو اس کا سابقہ بہت سے مکانوں سے پڑتا ہے۔ اپنے تجربے سے وہ سیکھتا ہے کہ ہر مکان میں خواہش اور خوف کے منطقے ہوتے ہیں۔ خواہش اور خوف کے منطقے کہیں کہیں ایک جگہ مل جاتے ہیں اور یہ ملاپ اس کیفیت کو جنم دیتا ہے جو اسرار کی کیفیت پیدا کرتی ہے۔ خواہش اور خوف جس کا اظہار انسانی کرداروں میں اور خالہ کے باہمی تجربے کی صورت میں ہوا اور شاید عشق اور جنس کے ہر تجربے میں ہمیں خواہش اور خوف باہم آمیخت نظر آتے ہیں۔ خواہش اور خوف کا یہ ملاپ ہی ہے جو عشق اور جنس کو انسان کے لیے پرکشش بناتا ہے۔ ''اوجیل'' میں مکان اور عورت ایک دوسرے سے یوں گندھے ہوئے ہیں کہ مکان کی علامتی معنویت ہمیں سگمنڈ فرائڈ کی تشریح کی جانب

متوجہ کرلی ہے:

''مجھے صرف اتنا معلوم تھا کہ میں ایک ان دیکھے مکان میں ایک ان دیکھی عورت کے ساتھ ہوں اور یہ میں نے یقین کرلیا تھا کہ ہم دونوں تنہا ہیں۔ مکانوں اور عورتوں کے ساتھ اتنی مدت کے سابقے نے میرے پانچوں حواس جانوروں کی طرح تیز کردیے تھے اور میں اس اندھیرے میں کسی جانور ہی کی طرح کھڑا ہوا اپنے حواس پر زور دے رہا تھا۔ میں نے گہری سانس کھینچی۔ مجھے یقین تھا کہ کہنہ مکانوں کی خوشبو جو مجھے دروازے کے باہر ہی سے محسوس ہونے لگتی تھی، یہاں بھی میرے نتھنوں سے ٹکرائے گی۔ لیکن ایسا نہیں ہوا۔''

(اوجبل۔سیمیا۔ص ۳۵)

''سیمیا'' میں ہر مکان ایک نئے انداز سے جلوہ گر ہوتا ہے۔ اب مکان کا نقشہ ''میں'' کے ذہن سے محو ہو چکا ہے اور وہ اسے غور سے دیکھنے پر بھی آمادہ نہیں ہے۔

''اور پھر باہر چلا گیا۔ میں دیر تک اس کی واپسی کا انتظار کرتا رہا۔ یہاں تک کہرات کا اندھیرا پھیل گیا۔ میں اٹھ کر کھڑا ہو گیا۔ مکان کا نقشہ میرے ذہن سے محو ہو چکا تھا۔ میں نے اسے یاد کرنے کی کوشش کی مگر کامیاب نہ ہوا۔ میں نے روشنی کردی اور کچھ دیر بعد مکان کا نقشہ مجھے یاد آ گیا۔ میرا جی چاہا کہ سارے مکان کو دیکھوں لیکن بڑی تھکن محسوس ہو رہی تھی دیوار پر بنے ہاتھوں کے نقش پر کئی مرتبہ میری نظر پڑی لیکن میں نے اسے غور سے نہیں دیکھا۔''

(سیمیا۔سیمیا۔ص:۱۶۳)

نیّر مسعود جہاں جہاں مکان کا ذکر کرتے ہیں وہاں وہاں اکثر خواب، نیند، خواب اور تھکن کی کیفیات ضرور بیان کرتے ہیں۔ یہ کیفیات ان کے کرداروں کے باطنی احساسات کی نمائندگی کرتی ہیں اور خود مکان کی تجسیم میں بھرپور کردار ادا کرتی ہیں۔ ان کے افسانے تھکن کا آغاز کچھ یوں ہوتا ہے:

''اب میں تھک چکا ہوں بلکہ مجھے یہ احساس ہونے لگا ہے کہ میں بہت پہلے ہی شاید اسی وقت تھک گیا تھا جب مجھے یقین دلا دیا گیا تھا کہ مجھ کو اس مکان سے کہیں اور

جانے کی ضرورت نہیں اور اب مجھے یہیں رہنا ہے۔ لیکن اتنا مجھے اچھی طرح یاد۔
کہ جب میں نے اس مکان میں قدم رکھا تھا تو تازہ دم تھا۔''

(تحکن۔سیمیا۔ص:۲۱۱)

ساگری سین گپتا کو ایک انٹرویو دیتے ہوئے خود نیرّ مسعود نے اپنی کہانیوں کے مکان کی وضاحت کرتے ہوئے کہا کہ تقسیم کے بعد جب پورے خاندان بٹ گئے اور اعلیٰ شان مکان اجڑ گئے تو یہ وہ مکان ہے جو بار بار ان کے تخلیقی شعور میں راہ پاتا ہے۔ مکان کے باہر کا نقشہ تو بوسیدگی اور شکستگی لیے ہوئے ہے اب ذرا مکان کے اندر کا احوال دیکھیں:

''مکان کے اندرونی دالانوں میں زیادہ تر دروازے مقفل تھے اور مجھے پتہ نہیں تھا کہ ان کے پیچھے کیا ہے۔ پرانی وضع کے زنگ آلود قفلوں کو دیکھ کر گماں ہوتا تھا کہ انھیں مدت سے کھولا نہیں گیا ہے بلکہ ان کی کنجیاں بھی کب کی غائب ہو چکی ہوں گی۔ اس لیے میں نے فیصلہ کر لیا کہ مسئلہ ان دروازوں کے پیچھے نہیں ہے، لیکن مکان میں ایسے دروازے بھی بہت تھے جو مقفل نہیں تھے۔ ان کے پیچھے مجھے خالی کمرے اور کھڑکیاں نظر آئیں صاف معلوم ہوتا تھا کہ ان میں سامان ہٹا کر حال ہی میں ان کی مرمت کی گئی ہے۔''

(وقفہ۔عطرکافور۔ص:۹۱)

نیرّ مسعود کے ایک افسانے ''جانشین'' میں مکان کے اندر کا یہ احوال دیکھیں:

اردو بازار کے آخر میں ایک مکان کے آگے سواری رکوادی۔ مکان بڑا تھا لیکن اس کی بوسیدگی باہر ہی سے ظاہر تھی۔ صدر دروازہ کھلا ہوا تھا۔ قریب سے دیکھنے پر پتا چلا کہ اس کے دونوں پٹ زمین پر جم چکے ہیں۔ ڈیوڑھی بڑی تھی۔ دیواروں سے چونا اور پلستر جھڑ رہا تھا، لیکن فرش صاف تھا۔''

مکان کے اندرونی حصوں میں بھی خستگی چھائی ہوئی تھی لیکن یہ اندازہ ہو جاتا تھا کہ کسی زمانے میں یہ خاصا شاندار مکان رہا ہوگا۔ صحن بہت بڑا تھا اور اس کے سرے پر ایک حوض تھا جو خشک پڑا تھا۔ دالان بھی بہت تھے۔ لیکن زیادہ تر گر چکے تھے اور گھر والے

دو دالانوں میں سمٹ آ گئے تھے۔"

(گنجفہ،:۱۱۰۔۱۱۱)

نیّر مسعود جب ماضی کی طرف پلٹتے ہیں تو وہ اسی مکان کے ایک کمرے کا خوبصورت نقشہ کھینچتے ہیں جب یہ آباد اور لوگوں سے بھرا ہوا تھا۔اس حوالے سے "نصرت" میں کمرے کا نقشہ پروٹو ٹائپ کا کام دیتا ہے جو بار بار مختلف افسانوں میں اپنی جھلک دکھاتا ہے۔

"جس دن وہ ہمارے یہاں آنے والی تھی اس دن مکان کا بیرونی کمرہ خوب صاف کیا گیا اور اس میں کئی نشستیں بڑھا دی گئیں۔کمرے کی مزید آرائش کے لیے کئی نوادر کا اضافہ کیا گیا تھا جن میں سے بعض سینکڑوں سال پرانے تھے۔

(نصرت۔سیمیا۔ص:۴۳)

اسی افسانے میں آگے چل کر نیّر مسعود اسی کمرے میں منظر کو قدرے بدلے ہوئے انداز میں پیش کرتے ہیں:

"لیکن اس دن مجھے خیال آیا کہ میں بیرونی کمرے کو بھلائے بیٹھا ہوں،تو میں وہاں پہنچا۔اس کا بیچ والا دروازہ ہمیشہ کی طرح کھلا ہوا تھا۔کمرے میں روشنی کم تھی اور دور کی نشستیں ٹھیک دکھائی نہیں دیتی تھیں۔لیکن اس کم روشنی میں بھی میں نے دیکھا کہ نوادر پر گرد کی تہ جم گئی ہے۔دیواروں پر بھی گرد تھی اور بزرگوں کی تصویریں دھندلا گئیں تھیں۔"

(نصرت۔سیمیا۔ص:۵۵)

یہی کمرہ ہمیں مارگیر(ص:۶۹) پر دکھائی دیتا ہے جس میں موجود نوادر کے بارے میں تفصیلات "میں" بھول چکا ہے۔اسی طرح یہ کمرہ پھر مسکن میں ہمیں اپنی جھلک دکھاتا ہے۔بار بار ایک سے مکان اور ایک سے کمرے کا نیّر مسعود کے افسانوں میں ظاہر ہونا شاید اس گھر اور کمرے کی طرف اشارہ ہے جس میں نیّر مسعود نے اپنی زندگی گزاری ہے اور اجتماعی سطح پر یہ اس تہذیبی مظہر کی نشان دہی ہے جو سب کے لیے مشترکہ ہے،لیکن جس کا مٹ جانا اٹل ہے۔اس مکان کی اعلیٰ شان تصویر بھی ہمیں سیمیا میں دکھائی دیتی ہے:

''محل عین میرے سامنے تھا۔اس کے کنگروں کی وضع اور نقاشی واقعی بہت باریک اور انوکھی تھی لیکن کچھ کنگرے محض دوسرے کنگروں کے سہارے ٹکے ہوئے اور ہوا سے ہلتے ہوئے معلوم ہوتے تھے۔میں تھوڑا پیچھے ہٹ آیا۔محل کی دیواروں میں دڑاروں کا شمار ممکن نہ تھا۔ان دراڑوں سے طرح طرح کے نقش بن رہے تھے۔ایسا معلوم ہوتا تھا کہ محل کے الگ الگ ٹکڑے بنا کر تلے اوپر رکھ دیے گئے ہیں۔میں بہت دیر تک ان ٹکڑوں کو الگ الگ پہچاننے کی کوشش کرتا رہا اور مجھ پر اس یقین کا غلبہ ہوتا گیا کہ محل میں کہیں نہ کہیں کوئی حصہ ایسا ضرور ہے جسے چھیڑتے ہی پوری عمارت زمین پر آ جائے گی۔پھر مجھ پر یہ خیال طاری ہوا کہ اگر اس حصے کو نہ چھوا جائے تو محل ہمیشہ اسی طرح قائم رہے گا۔پھر شاید خواہش سوجھی کہ اس حصے کا پتہ لگاؤں، پھر مجھے اپنے ان خیالوں سے شاید الجھن ہونے لگی۔

(سیمیا۔سیمیا ص:۱۷۵)

یہی شاندار محل بڑا مکان آخر آخر میں ایک کوڑا گھر میں تبدیل ہو جاتا ہے۔وہ کوڑا گھر، جس کی ملکیت کے بارے میں کسی کے پاس کوئی ثبوت نہیں'' بیگ صاحب'' اس کوڑا گھر کی ملکیت کے دعوٰی دار ہیں۔وہ کچھ ثبوت بھی اکٹھا کرتے ہیں لیکن مدت کا بے رحم ہاتھ اس عمل کی ڈور کو کاٹ دیتا ہے۔اس سے پہلے اس کوڑا گھر کی ملکیت کا ایک اور دعوٰی دار اپنی جوانی میں غائب ہو چکا ہے۔تہذیبی بازیافت کا عمل ایک لاحاصل نقطہ پر آ کر رک جاتا ہے۔

''بڑا کوڑا گھر شاہی زمانہ کی ایک عمارت میں تھا۔نہیں کہا جا سکتا کہ یہ عمارت کس کی ملکیت تھی۔نہ یہ کہا جا سکتا ہے کہ اصلاً یہ عمارت کس مقصد سے بنائی گئی تھی اور مزید یہ کہ یہ کوڑا گھر میں کب سے تبدیل ہوئی۔جو کچھ یقین کے ساتھ کہا جا سکتا ہے وہ یہ ہے کہ اب یہ عمارت کسی کی ذاتی ملکیت نہیں تھی اور یہ کوڑا اکٹھا کرنے کے مقصد سے نہیں بنائی گئی تھی اور کسی نے اسے کوڑا گھر بننے سے پہلے کی حالت میں نہیں دیکھا تھا''

(بڑا کوڑا گھر، گنجفہ، ص:۴۳)

اوپر نیر مسعود کے افسانوں کے مکان کی معنویت پر طویل گفتگو اس لیے کی گئی ہے کہ میرے خیال میں

نیّر مسعود کے افسانوں کو سمجھنے کے لیے یہ بنیادی کلید ہے۔ نیّر مسعود کے افسانوی کردار اور مکان ایک دوسرے کے ساتھ یوں جڑے ہوئے ہیں کہ انھیں ایک دوسرے سے جدا کر کے نہیں دیکھا جا سکتا ہے۔

نیّر مسعود کے افسانوں میں ایک اہم عنصر بے یقینی کی فضا ہے۔ حقیقت کو بھی مجسم شکل میں درک نہیں کرتے بلکہ نیّر مسعود کے افسانوں میں حقیقت ایک امکان کے طور پر موجود ہے۔ اس مکان کو کئی طرح سے بروئے کار لایا جا سکتا ہے لیکن سب سے اہم یہ کہ بے یقینی کی کیفیت افسانے کی فضا میں خواب ناکی اور اسرار کی کیفیات ابھارنے میں مددگار ہوتی ہے۔ نیّر مسعود کا ایک حربہ جو وہ کامیابی سے اپنے افسانوں میں بروئے کار لاتے ہیں وہ حافظے کے گم ہونے کی ادا ہے۔ یاد کا کھیل ان کے افسانوں میں طرح طرح کے رنگ دکھاتا ہے۔ اس کے ساتھ ساتھ وہ اکثر ایسے جملے استعمال کرتے ہیں جیسے:

''مجھے پرندوں کی زیادہ پہچان نہیں'' (عطرِ کافور)

''عطر بنانے کا وہ پیچیدہ اور نازک فن جو قدیم زمانوں سے چلا آ رہا ہے اور اب ختم ہونے کے قریب ہے بلکہ شاید ختم ہو چکا ہے میں نے نہیں دیکھا۔''(عطرِ کافور)

''ڈھیر کے اس طرف دیوار سے ملی ہوئی چٹان پر بوڑھا آدمی آنکھیں بند کیے ہوئے چپ پڑا ہوا پرانے کاغذوں کی خوشبو کے بیچ میں وہ خود ایک بوسیدہ کتاب معلوم ہو رہا تھا۔''(وقفہ)

''اس زمانے کی بہت سی باتیں میں بھول چکا ہوں لیکن اپنی خانہ نشینی کا پہلا دن مجھے اتنی اچھی طرح یاد ہے کہ اس کا حال میں ایک مشاق واقعہ نویس کی طرح لکھ سکتا ہوں۔'' (سلطان مظفر کا واقعہ نویس)

یہ سب ان کو بہت جانتے تھے اور سب ان کو بڑی بیگم کہتے تھے۔ بعض لڑکیاں تو انھیں بڑی بیگم خالہ کہتی تھیں لیکن مجھے یہ نہیں معلوم ہو سکا کہ وہ کس کی بیگم تھیں۔

(مسکینوں کا احاطہ)

میں نے بھی اسے غور سے دیکھا۔ وہ میرے دفتر کا کوئی پرانا ساتھی تھا لیکن کس دفتر کا؟''(انبالہ گرد)

اوپر جو اقتباسات نیّر مسعود کے مختلف افسانوں سے درج کیے گئے ہیں ان سے معنویت کا تعین کچھ

ایسا آسان نہیں ہے لیکن ایسا نہیں کہ نیّر مسعود کے افسانوں میں ایسا ہر جگہ موجود ہو۔ مثلاً عطر کافور میں شامل آٹھ افسانوں میں سے سات افسانے بالکل واضح ہیں اور کسی نوعیت کی مصنوعی پیچیدگی کے حامل نہیں ہیں۔ مراسلہ، جرگہ، وقفہ، عطر کافور وغیرہ میں واقفیت نگاری کے عمدہ نمونے ملتے ہیں لیکن یہ یاد رکھیے کہ نیّر مسعود خود کو سادہ واقفیت نگاری تک محدود نہیں رکھتے بلکہ اس میں ماوراواقفیت کے چند عناصر بھی شامل کر دیتے ہیں۔ جیسے صورتِ حال کو امکان کے طور پر لینا، بے یقینی کی فضا، مکان کی مخصوص کیفیت کا بیان، زمان کی بے ترتیب حرکت اور بعض جگہ جزئیات کو کسی حد تک گم کر دینا، لیکن ان سب باتوں سے ان کے افسانوں میں معنویت گم نہیں ہوتی۔ بات صرف یہ ہے کہ ہمیں صرف ان کے افسانوں میں مربوط خیال کے واقعہ کا مربوط بیان نہیں ملتا جس کی وجہ سے عام قاری کو ان کے افسانوں میں خیال اور واقعہ کی کڑیاں جوڑنے میں مشکل پیش آتی ہے۔ یوں اس کے ساتھ ایک اور اہم بات کی طرف اشارہ کرنا ضروری ہے کہ نیّر مسعود اپنے افسانوں کا اختتام بھی واضح انداز میں نہیں کرتے بلکہ اسے مبہم اور غیر واضح چھوڑ دیتے ہیں۔ اگر ہمان باتوں کو نظر میں رکھ کر نیّر مسعود کے افسانوں کو پڑھیں تو ہمیں ان کو سمجھنے میں دقت نہیں ہوگی۔ نیّر مسعود کے یہاں خیال سے زیادہ احساس اور کیفیت کو تلاش کرنا چاہیے کیونکہ ان کے افسانے خیال پر نہیں احساس اور کیفیت پر استوار ہوئے ہیں۔

''عطر کافور'' میں شامل دو افسانے'' سلطان مظفر کا واقعہ نویس اور ساسانِ پنجم' کے پسِ منظر میں تاریخی واقعات ہیں اور ان میں افسانہ نگاری کی فنی مہارت دیکھنے کے قابل ہے۔ چند تفصیلات سے ایک بات نہایت واضح ہو جاتی ہے کہ نیر مسعود اپنے افسانے میں شعوری طور پر ایسی کیفیت پیدا کرتے ہیں کہ جس کی تجسیم ممکن نہیں ہوتی۔

''نیّر مسعود کے'' مکان'' پر تو کافی بات ہوئی اب مختصر ذکر ان کے افسانوں میں زمان'' کا بھی ہو جائے کہ زمان نیّر مسعود کے ہاں کوئی سادہ مظہر نہیں ہے۔ ان کے افسانوں میں اکثر وقت ٹھہرا ہوا محسوس ہوتا ہے۔ یوں گمان ہوتا ہے کہ وہ دیوار پر ٹنگی کسی تصویر کے بارے میں جزئیات بیان کر رہے ہیں اور پھر یہ یکا یک زمان کی ایک لمبی جست آتی ہے اور سب کچھ بدل جاتا ہے۔ ''مسکینوں کا احاطہ'' کا ''میں'' سولہ سال تک ایک چار دیواری کے اندر زندگی گزارتا ہے اور اسے احساس بھی نہیں ہوا کہ وقت کا ایک بڑا دورانیہ گزر چکا ہے۔ اسی طرح مار گیر کا مددگار کب بستی میں داخل ہوا، کیسے وہ بستی کا حصہ بنا، اس

نے کتنا وقت بستی میں گزارا، سب غیر واضح ہے۔ یہ غیر واضح پن ہی ایک نوع کے اسرار میں ڈھلتا ہے
۔نیّرؔ مسعود غیر واضح صورتِ حال کی عکاسی سے اپنے کرداروں اور ماحول میں عمومیت پیدا کرتے ہیں کہ
معنی پر یقین کرنا مشکل ہو جاتا ہے۔ ''صبور قبلہ'' کا ''میں'' کتنا وقت سفر میں گزارتا ہے، اسے کچھ معلوم
نہیں۔ ''پاک ناموں والا پتھر'' جو خاندان کا نشان ہے کتنی پشتوں تک غائب رہتا ہے، ''میں'' نہیں جانتا
۔زمان کی غیر متوقع حرکت سے نیّرؔ مسعود اپنے افسانوں میں نہایت خوبی سے کام لیتے ہیں۔ زمان و مکان
کا یہ کھیل ہمیں نیّرؔ مسعود کے علاوہ اردو کے کسی دوسرے افسانہ نگار کے ہاں دکھائی نہیں دیتا۔

''سیمیا'' میں شامل تین افسانوں مار گیر، سیمیا اور تحکن'' نے نیّرؔ مسعود کے افسانوں کے بارے میں
ایک عمومی فضا یہ بنا دی تھی کہ ان افسانوں میں ایک پراسرار فضا کی تخلیق سے خوبصورت تصویریں بنائی گئی
ہیں۔ ان افسانوں کی عمومی معنویت کا یقین کرنا بہر طور دقت طلب کام ہے۔ نیّرؔ مسعود کے ہاں ان کے کئی
نقادوں شمس الرحمٰن فاروقی، محمد عمر میمن اور وارث علوی نے لکھا ہے۔ ابہام کی اس کیفیت کے بارے میں
وارث علوی نے تو بڑے پتے کی بات کی ہے:

> ''کافکا کی طرز کے واحد اور بہترین افسانہ نگار ہمارے ہاں نیر مسعود ہیں۔ نیّرؔ مسعود
> کے افسانے بہت دلچسپ ہیں۔ کوئی گنجلک اور پیچیدگی نہیں۔ کوئی اشکال نہیں۔ آپ
> افسانے کی دنیا میں گھوم پھر کر واپس آ جائیے، آپ کی حالت اس گونگے کی سی ہوگی
> جس نے گڑ کھایا۔ یہ ابہام کی معراج ہے۔''

(اجتہادات، روایت کی روشنی میں)

نیّرؔ مسعود کے افسانوں میں ابہام کی بات کرتے ہوئے اکثر کافکا کا حوالہ آ جاتا ہے۔ کافکا کے
افسانوں میں بھی ہمیں ایک مخصوص فضا کی تشکیل ملتی ہے جس کے معنی کو جامد معنوں میں متعین کرنا کافی
مشکل ہوتا ہے۔ اسی بات کو آگے بڑھاتے ہوئے عطر کافور کے افسانوں کا تجزیہ کرتے ہوئے سہیل احمد
خان نے بات کو آگے بڑھاتے ہوئے لکھا:

> غالباً اس سے مراد یہ ہے کہ جس چیز کو کافکا اکثر سمجھا جاتا ہے وہ کافکا کی تعلیم کے
> اثرات ہیں۔ اس کے افسانوی طریقِ کار سے حقیقی معنوں میں فائدہ نیّرؔ مسعود نے
> اٹھایا ہے۔ اسے وہ قطعی اور آخری معنوں میں تلاش کی حوصلہ شکنی اور ''ذہن کو مسلسل

معنی آفرینی کی خلش میں مبتلا رکھنا کہتے ہیں۔

(مجموعہ: سہیل احمد خان، ص: ۴۳۴۔۴۳۵)

سہیل احمد خان نے نہ صرف نیرّ مسعود اور کافکا کے مشترک علاقے کی نشان دہی کی ہے بلکہ اس کے ساتھ ساتھ انھوں نے دونوں کے درمیان اختلاف کی طرف بھی بجا اشارہ کیا ہے کہ ایک تو نیرّ مسعود کے روحانی مسائل کافکا سے مختلف ہیں دوسرا نیرّ مسعود کا افسانوی دائرہ کافکا کے مقابلے میں بہت کم رقبہ گھیرتا ہے۔ میرے خیال میں ان دونوں میں ایک اور بڑا فرق بھی ہے۔ کافکا اپنے عہد کے تہذیبی بنجر پن اور تہذیبی ہولنا کی کو پیش کر رہا تھا، جب کہ نیرّ مسعود ایک جمی جمائی تہذیب میں رچے بسے ہونے کے سبب تہذیبی انحطاط کو بیان تو کرتے ہیں لیکن یہ بیان ان کے ہاں کہیں ہولنا کی کی شکل اختیار نہیں کرتا بلکہ اس کے برعکس ایک نوع کی طمانیت ان کے افسانوں اور افسانوی کرداروں سے جھلکتی ہے۔

مندرجہ بالا بحث سے ہم بجا طور پر یہ نتیجہ اخذ کر سکتے ہیں کہ نیرّ مسعود اردو افسانے میں اپنی نوعیت کی واحد مثال ہیں۔ ان کے افسانے اگرچہ تعداد میں کم ہیں لیکن معیار کے اعتبار سے ان کا شاید ہی کوئی ہمعصر ان کا مقابلہ کر سکتا ہو۔ نیرّ مسعود کے افسانوں کی مخصوص فضا اور ابہام کی بات تو بہت زیادہ کی جاتی ہے لیکن یہاں یہ بھی یاد رکھنا چاہیے کہ ان کے بہت سے افسانے ان عناصر سے پاک ہونے کے باوجود اعلیٰ نوعیت کا تخلیقی تجربہ ہیں۔ یہاں میں دو افسانوں کا تذکرہ ضروری سمجھتا ہوں۔ پہلا افسانہ ''طاؤسِ چمن کی مینا'' ہے، جس کی فضا ۱۸۵۷ء سے پہلے کے لکھنؤ کی تہذیبی فضا ہے اور اسی میں کالے خان کے مرکزی کردار کے گرد گھومتا ہوا یہ افسانہ اپنے دل کش بیانیے کی بدولت ایک اعلیٰ پائے کے افسانے میں ڈھل جاتا ہے۔ دوسرا افسانہ ''نوشدارو'' ہے۔ اس میں حکیموں کے نایاب نسخوں اور ان کے بارے میں پرانے حکیموں کے طرزِ عمل کا بیان ہے، لیکن اکثر موضوع یہ ہے کہ کوئی بھی اپنی موت کو نہیں ٹال سکتا۔ وہ بھی جس کے پاس ایسا نسخہ موجود ہے جو اس وقت کام کرتا ہے جب کوئی علاج چارہ گر نہ ہو رہا ہو لیکن ظاہر ہے کہ موت تو وہ مرض ہے جس کا علاج دریافت ہی نہیں ہو سکتا۔ یہاں بھی نسخہ کی افادیت ثابت نہ کرنے کے لیے نسان کا سہارا لیا گیا ہے۔ حکیم خود یہ بھول چکا ہے کہ اس کے مرض کا علاج کیا ہے۔ یہ افسانہ ایک سطح پر ہمیں مارگیر کے اس بیان کی یاد دلاتا ہے جب مارگیر اپنے مددگار سے کہتا ہے کہ کسی کو بتانا نہیں میں سانپ کے کاٹنے کے تمام علاج بھول چکا ہوں۔ مارگیر بھی اپنے انجام سے دوچار ہوتا ہے اور ''نوشدارو''

کا بڑا حکیم بھی، کہ یہی تو قانونِ قدرت ہے۔

آخر میں نیّر مسعود کے افسانے ''مُد بہ'' کا تذکرہ ہو جائے کہ اپنے موضوع اور بیان کے اعتبار سے یہ ایک اعلیٰ پائے کا افسانہ ہے۔ افسانے کے راوی میں ''میں'' شروع میں قاری کو اطلاع دیتا ہے کہ اس کی ساری زندگی بیکار مشاغل میں گزری ہے اور اب اس کا وقت اس سوچ میں گزرتا ہے کہ اس نے ان مشاغل سے کیا حاصل کیا اور یہ سب سے زیادہ بے حاصل مشغلہ ہے۔ اس افسانے میں بھی سفر اور ملک میں آباد مختلف برادریوں کے لوگوں سے ملنے کا تذکرہ ہے جو افسانہ ''صبور قبیلہ'' کی یاد دلاتا ہے۔ فرق یہ ہے کہ افسانے کے بیانیے میں ایک برادری ''میں'' سے ملاقات کے لیے اس کے گھر پہنچ جاتی ہے اور ان کی عجیب وغریب رسوم نہ صرف شہر والوں کے لیے اچنبھے کا باعث ہیں بلکہ خود ''میں'' کے لیے بھی کچھ کچھ قابلِ فہم اور کچھ کچھ نا قابلِ فہم ہیں۔ یوں ''مُد بہ'' نیّر مسعود کے دوسرے افسانوں سے ملتی جلتی فضا، لیکن ایک موضوع کے ساتھ ایک خوبصورت تحریر ہے۔

☆☆☆☆

سلیم سہیل

نیّر مسعود کا افسانہ ''مراسلہ'': ایک مطالعہ

''مکرمی! آپ کے موقر اخبار کے ذریعے میں متعلقہ حکام کو شہر کے مغربی علاقے کی طرف متوجہ کرنا چاہتا ہوں۔ مجھے بڑے افسوس کے ساتھ کہنا پڑتا ہے کہ آج جب بڑے پیمانے پر شہر کی توسیع ہو رہی ہے اور ہر علاقے کے شہریوں کو جدید ترین سہولتیں بہم پہنچائی جا رہی ہیں، یہ مغربی علاقہ بجلی اور پانی کی لائنوں تک سے محروم ہے۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ اس شہر کی تین ہی سمتیں ہیں۔ حال ہی میں جب میں ایک مدت کے بعد میرا اس طرف ایک ضرورت سے جانا ہوا تو مجھ کو شہر کا یہ علاقہ بالکل ویسا ہی نظر آیا جیسا میرے بچپن میں تھا۔''

1۔ رومانی افسانہ ہی اصل افسانہ ہے؟ 2۔ سماجی افسانہ ہی اصل افسانہ ہے؟ 3۔ نفسیاتی افسانہ ہی اصل افسانہ ہے؟ 4۔ جنسی افسانہ ہی اصل افسانہ ہے۔ 5۔---------- 6۔------

افسانے کے لفظ کے ساتھ رومانی، سماجی، نفسیاتی، جنسی سابقوں کی مدد سے ایک بات سمجھ میں آتی ہے کہ ان سابقوں میں اضافہ ممکن ہے۔ افسانہ رومانی ہو سکتا ہے، سماجی ہو سکتا ہے، نفسیاتی ہو سکتا ہے تو کچھ اور کیوں نہیں ہو سکتا۔ اس کچھ اور کا فیصلہ ابھی تک اردو افسانے کے ناقدین نے نہیں دیا۔ سو ہم قارئین اردو افسانے کو انہی اضافتوں کے ساتھ سمجھنے پر مجبور ہیں۔

قارئین کو اس فیصلے کے انتظار میں اپنا وقت ضائع نہیں کرنا چاہیے۔ افسانہ اگر اس چلتی زندگی کا بیان ہے تو پھر ثابت ہوتا ہے کہ اسے ہم سابقوں، لاحقوں کی مدد سے نہیں سمجھ سکتے۔ زندگی اگر ہر لمحہ تبدیل ہو رہی ہے (اور اس میں کیا شک ہے؟) تو پھر ہماری سمجھ کے پیمانے اتنے محدود کیوں ہیں۔

اس تحریر میں نیّر مسعود کی کہانی ''مراسلہ'' کو توجہ کا مرکز بنایا گیا ہے۔ نیّر مسعود کی اردو فکشن میں تخصیص یہ ہے کہ وہ افسانہ لکھتے ہیں، صرف افسانہ، جس پر رومانی، سماجی، نفسیاتی اور جنسی افسانہ نگاری کا ٹھپا نہیں لگ

سکتا۔ افسانوی تنقید کی ان مہروں میں سے اگر کوئی ایک مہر بھی نیر مسعود کے افسانوں پر لگ جاتی تو آج ان کے فن پر تنقیدی تحریروں کی وضاحتی فہرستیں بن رہی ہوتیں۔ لیکن شکر ہے کہ افسانے کے ناقدین کو منٹو کی جنس نگاری اور پریم چند کے سماجی شعور کو بیان کرنے سے ہی فرصت نہیں اگر فرصت ملی تو وہ حیات اللہ انصاری، عظیم بیگ چغتائی، سید ابوالفضل صدیقی، سید رفیق حسین، ضمیر الدین احمد، محمد احسن فاروقی، نیر مسعود، اسد محمد خاں، حسن منظر، خالدہ حسین اور محمد سلیم الرحمٰن پر ضرور کچھ لکھیں گے۔ پتہ نہیں ایسی کون سی وجوہات تھیں جن کی بنا پر یہ کہانی کار اردو فکشن کے ناقدین کی نظروں سے اوجھل رہے۔ اگر چہ اس غیاب سے ان تخلیق کاروں کی فنی وفکری چابکدستی پر تو کوئی فرق نہیں پڑا تاہم اس نوع کے احتراز سے چند استفہامیوں نے ضرور جنم لیا ہے۔ پہلا سوال تو یہی پیدا ہوتا ہے کہ ہم رائج موضوعات و اسالیب سے کب تک اپنے آپ کو دلاسے دیتے رہیں گے یعنی جس کہانی کار کے ہاں ظالم اور مظلوم، جابر اور مجبور کرداروں کی بہتات ہے، وہ کہانی کار درست سمت کی طرف سفر کر رہا ہے جبکہ اس کے برعکس جو افسانہ نگار اپنے فن کی بنیاد زندگی کی ہماہمی اور تنوع پر رکھتا ہے وہ ذہنی تلذذ کا متلاشی ہے اور بس۔ جسے ذہنی آرام کوئی کم اہم چیز ہو۔ اصل مسئلہ ذہنی تلذذ کی پھبتی نہیں، معاملہ اس سے قدرے مختلف ہے۔ ہم نے ان کہانی کاروں کی دنیا میں جھانکنے کی کوشش ہی نہیں کی۔ اگر ہم اس جرم کا ارتکاب کر لیتے تو ان لکھنے والوں کے باطنی حسن اور تنوع سے اپنی زندگیوں کو روشن کر سکتے تھے۔ ان کہانی کاروں کی باطنی فضا قدرے مختلف ہے۔ اس فضا میں داخل ہونے سے پہلے پرانے سبق بھولنے پڑتے ہیں۔ کاش ہم اردو افسانہ نگاروں کی فہرست میں تعین قدر کے اعتبار سے اعتماد سے کام لیتے۔ جس کے لیے عمیق مطالعہ جیسی مشکل منزل سے گزرنا ہوگا۔ جو اس منتشر زندگی میں ایک خواب سا بن گیا ہے۔

''مراسلہ'' نیر مسعود کی کہانیوں کا مجموعے ''عطر کافور'' کا پہلا افسانہ ہے۔ نیر مسعود کی کہانیوں کے چار مجموعے اب تک چھپ کر سامنے آئے ہیں۔

1۔ سیمیا 2۔ طاؤس چمن کی مینا 3۔ عطر کافور 4۔ گنجفہ

مراسلہ کا پلاٹ پانچ حصوں پر مشتمل ہے۔

1۔ پہلے حصے میں افسانہ نگار کا اپنی والدہ سے جڑت کا بیان ہے۔

''میں نے ان کی اس صورت کا تصور کیا جو میری اولیں یادوں میں محفوظ تھی اور چند لمحوں کے لیے ان کے

بوڑھے چہرے کی جگہ انہیں یادوں والا چہرہ میرے سامنے آ گیا۔''

''اتنا مجھے البتہ یاد ہے کہ وہاں ہر عمر کی عورتیں، مرد اور بچے موجود رہتے تھے اور ان کے ہجوم میں گھری ہوئی اپنی والدہ مجھے ایسی معلوم ہوتی تھیں جیسے بہت سی پتیوں کے بیچ میں کوئی پھول کھلا ہوا ہو۔

2۔ دوسرا حصہ افسانہ نگار کے بچپن کی تلاش کا سفر ہے۔اس حصے میں سفری روداد بیان کی گئی ہے۔

''اپنے حساب میں بالکل سیدھی سڑک پر چلا آ رہا تھا، لیکن مجھے بارہا اس کا تجربہ ہو چکا تھا کہ دیکھنے میں سیدھی معلوم ہونے والی سڑکیں اتنے غیر محسوس طریقے پر ادھر ادھر گھوم جاتی ہیں کہ ان پر چلنے والے کو خبر بھی نہیں ہوتی اور اس کا رخ کچھ کا کچھ ہو جاتا ہے۔''

3۔ تیسرے حصے میں افسانہ نگار اپنی والدہ کی ہدایت پر اپنے بچپن کی جگہ حکیموں والے چبوترے پر پہنچ جاتا ہے۔

''مجھے ان آوازوں میں اپنی والدہ کا گھر کا نام اور اپنا بچپن والا نام بار بار سنائی دیا۔''

4۔ چوتھے حصے میں افسانہ نگار کی ملاقات بچپن کے بھولے ہوئے لوگوں سے ہوتی ہے۔

''تمہیں تو اب کیا یاد ہوگا، چھٹ پنے میں تم یہاں آتے تھے تو جانے کا نام نہیں لیتے تھے۔''

''تب بھی تم روتے ہوئے جاتے تھے،'' انہوں نے لمبی سانس لی اور ان کی آواز تھوڑی کپکپا گئی۔''وقت نے بڑا فرق ڈال دیا ہے بیٹے۔''

5۔ افسانے کے پانچویں اور آخری حصے میں بچپن کی طرف مراجعت کا بیان مکمل ہوتا ہے۔بچپن کی چھوڑی ہوئی کچھ جگہیں افسانہ نگار پھر سے دیکھتا ہے اور افسانے کا اختتام کر دیتا ہے۔

''قبروں کی تعداد میرے اندازے سے زیادہ تھی، لیکن پتاور کا وہ جھنڈ غائب تھا جو ایک بہت پرانے سانپ کا مسکن بتایا جاتا تھا۔''

مراسلہ پہلی نظر میں اوّل، آخر ایک سادہ بیانیہ محسوس ہوتا ہے۔لیکن یہ بیانیہ اتنا سادہ ہرگز نہیں۔نیّر مسعود کو اس بات کا شدت سے احساس رہتا ہے کہ معنی کے بغیر حرف بے توقیر ہوتا ہے۔نیّر مسعود کے ہاں معانی کے استخراج کے اعتبار سے بھی ایک اختصاص نظر آتا ہے ایک خوبی تو یہ نظر آتی ہے کہ معانی کی سطح اوپری ہرگز نہیں۔ایسا نہیں کہ آپ چھوتے ہی بے تکلفی سے ان کی تخلیق کردہ افسانوی دنیا میں داخل ہو جائیں۔بھلا ایک عمر کی کمائی کو کوئی اتنی جلدی بھی لٹاتا ہے۔نیّر مسعود قاری کو اپنے ساتھ رکھنا چاہتے ہیں۔ایسا

ساتھ جو وقتی ہرگز نہ ہو۔

نیر مسعود کہانی کی بنت میں قاری کی دلچسپی کو برقرار رکھنے کا اہتمام کرتے ہیں کہانی میں اسرار کو قائم رکھنے کے لیے بے جا تفاصیل سے اجتناب کرتے ہیں۔ کچھ دکھا دیتے ہیں اور کچھ چھپا کے رکھ لیتے ہیں۔اس عمل میں ایسا لگتا ہے جیسے انہیں اپنے قاری پر اعتماد ہو۔اگر چہ قاری پر اعتماد کے اس عمل میں انہیں ''مہمل'' اور لایعنی'' افسانہ نگار بھی کہا گیا۔مگر قاری جو پڑھتے وقت ذہن پر زور دوینا پسند نہیں کرتا اس سے ایسا جواب بالکل توقع کے مطابق ہے۔

مراسلہ کو پڑھتے وقت بھی قاری کے پاس راستے کی کوئی نشانی ہونی چاہیے۔مثلاً کہانی میں مہر کے سوا کسی کردار کا نام نہیں استعمال کیا گیا۔مہر کا نام بھی افسانہ نگار نے نہیں بلکہ کسی اور کردار کی طرف سے ادا کیا گیا۔اس اہتمام کی تو یہی سمجھ آتی ہے کہ بچپن کی یاد میں کرداروں کے نام لے لیے جاتے تو کہانی کا اسرار ختم ہو جاتا۔اگر افسانہ نگار حکیموں کے گھر میں اس طرح داخل ہوتا کہ سلمٰی نے دروازہ کھولا، عابدہ نے چارپائی پر بیٹھنے کا کہا تو بچپن کا وہ اسرار بیان نہیں ہوسکتا تھا۔پھر افسانہ نگار تو سب کچھ بھول بھال گیا ہے ،نام کیسے یاد رہ سکتے تھے۔

مراسلہ کا آغاز حکام بالا کو لکھے گئے خط سے ہوتا ہے۔اس خط میں اس علاقے کی پسماندگی کا ذکر کیا گیا ہے،جس علاقے میں مرکزی کردار کا بچپن گزرتا ہے۔انسان عام حالات میں جب ایک جگہ کو چھوڑ کر دوسری جگہ چلے جاتے ہیں تو پہلی جگہ کو کم ہی یاد کرتے ہیں لیکن کچھ لوگ ایسا نہیں کرتے جیسے اس افسانے کا مرکزی کردار جو بڑا عرصہ گزرنے کے بعد توجہ دلا رہا ہے کہ حکام بالا اس علاقے میں بنیادی انسانی ضرورتیں پہنچائیں،جس علاقے میں اس کا بچپن گزرا ہے۔

نیر مسعود اپنے فکشن میں کھوئے ہوؤں کو فراموش نہیں کرتے بلکہ ان کی تلاش اور تحفظ پر اپنے فن کی بنیادیں استوار کرتے ہیں۔انسان تو ایک طرف نیر مسعود کے تئیں وہ جگہیں قابل احترام ٹھہرتی ہیں جن جگہوں سے یہ کبھی وہ اپنے فکشن میں قریبی لوگوں کا بیان تقدس اور متانت سے یہ کرتے ہیں۔مراسلہ ایک اعتبار سے بچپن، اپنی والدہ اور وہ جگہ جہاں ان کا والدہ کے ساتھ وقت گزارا ایک خراج ہے۔ماں سے محبت ہر ایک کرتا ہے لیکن اس محبت کا بیان اور اس بیان میں توازن کسی کسی کے حصے میں آتا ہے۔توازن ان کے افسانوں کا بنیادی وصف ہے۔ایسا نہیں کہ ہم افسانے کے نام سے آدھے سے زیادہ افسانہ جان لیں۔

مراسلہ ایسا نام ہے کہ بظاہر لگتا ہے کوکوئی خبر ہوگی لیکن اس کی بنت ماضی کی تصویر بناتی نظر آتی ہے۔ ماضی سے محبت اور اس کے بیان پر فخر ایک اعتبار سے تہذیبی تفاخر ہی ہوتا ہے۔

مراسلہ کے مطالعہ سے ایسا لگتا ہے کہ لکھنے والے کا بچپن نہایت شائستہ لوگوں میں گزرا ہے اس گذران سے ہم ماضی کی معاشرت کا بھی اندازہ لگا سکتے ہیں جس میں والدہ کے کردار کی مدد سے یہ دکھایا گیا ہے کہ چھوٹوں سے سلام کا طریقہ ہے کہ انہیں اپنے پاس بلاؤ اور اگر بڑوں سے ملنا ہے تو ان کے پاس جا کر سلام کرو۔

''وہ خود بھی وہاں کے کسی فرد کو فراموش نہ کرتیں۔ چھوٹوں اور برابر والوں کو اپنے پاس بلاتیں۔ بڑوں کے پاس آپ جاتیں اور وہاں کے خاندانی جھگڑوں میں، جو اکثر ہوا کرتے، ان کا فیصلہ سب کو منظور ہوتا تھا۔''

مراسلہ میں ایسا معاشرہ نظر آتا ہے جو ابھی بکھرا نہیں۔ ایک احاطے میں ایک سے زیادہ گھر آباد ہیں۔ جن کی زندگی اکٹھی گزر رہی ہے۔ اگر کہیں شکست وریخت ہے تو وہ باہر کے ماحول میں، گھر کے اندر کا ماحول مکینوں کے اندر کی طرح صاف اور اُجلا ہے۔

''دالان میں نیچے تختوں کا چوکا اور اس کے دونوں طرف بھاری مسہریاں تھیں۔ سب پر صاف دھلی ہوئی چادریں بچھی تھیں جن میں سے بعض کا ابھی کلف بھی نہ ٹوٹا تھا۔''

افسانے کی جزئیات میں وقت کے پیدا کیے ہوئے فاصلے کا بھی مشاہدہ کیا جا سکتا ہے۔ مرکزی کردار کی مدد سے ہم یہ جان سکتے ہیں کہ آج کی نسل اور پرانی نسل کے لوگوں میں مکالمہ کتنی عجیب صورت اختیار کر چکا ہے۔ مرکزی کردار گھر کے بچوں کی پسند ناپسند سے بے خبر ہے۔ اسے اس بات کی سمجھ نہیں آ رہی کہ ان سے کیا اور کیسے بات کی جائے۔ گھر کے بڑے تو چونکہ تہذیب کے لوگ ہیں اور ان کی تہذیب مکالمے کی کوئی نہ کوئی صورت نکال رہی ہے

لیکن نئی نسل کا انداز قطعی مختلف ہے۔ وہ مرکزی کردار پر پھبتیاں کس رہے ہیں اور چہلیں کر رہے ہیں اور اس کو پتا نہیں چل رہا کہ وہ کرے تو کرے کیا۔ وہ اپنی سی کوشش بھی کرتا ہے کہ کسی طرح یہ فاصلہ ختم ہوگا مگر وقت کے پیدا کیے ہوئے فاصلے کب ختم ہوتے ہیں وہ تو وقت گزرنے کے ساتھ ساتھ اور گہرے ہو جاتے ہیں ان کی یہی گہرائی ماضی کی نسل کا امتحان ہے اور جانے کب یہ امتحان ختم ہوگا۔

''اس نے دالان کی طرف دیکھ کر کچھ اشارہ کیا اور لڑکیاں اٹھ کر چلی گئیں۔ کچھ دیر بعد قریب کے کسی درجے سے ان کے ہنسنے اور چینی کے برتن بجنے کی آوازیں آئیں۔ مجھے دونوں میں مبہم سی مشابہت محسوس

ہوئی اور یہ بھی شبہ ہوا کہ لڑکیاں میرے بولنے کی نقل اتار رہی ہیں۔''

یہاں پرانی اقدار کا احترام اس معاشرت کی ذہنی صحت کی علامت بن کر سامنے آتا ہے۔افسانے میں بیگم کے چہرے پر پریشانی کے آثار اس وقت نمودار ہوتے ہیں جب ایک جوان لڑکی یعنی مہر مرکزی کردار کے سامنے آنے لگتی ہے۔یعنی اس تہذیب میں اس بات کو اچھا نہیں سمجھا جاتا تھا کہ جوان لڑکی کسی اجنبی کے سامنے آئے۔یہ سب کچھ آج کی معاشرت کو ہی شوبھا دیتا ہے۔جس میں تہذیبی قدروں کو کس آسانی سے تماشا بنا دیا گیا ہے۔آج کا انسان ترقی کرنا چاہتا ہے چاہے اسے اس منزل تک پہنچنے کے لیے اقدار کو قربان ہی کیوں نہ کرنا پڑے۔مستقبل پر ماضی کو قربان کرنے کا یہ سودا اتنا آسان نہیں جتنا لوگ سمجھ رہے ہیں۔مراسلہ میں دکھایا جانے والا یہ گھر تہذیبی اقدار کا گھر ہے۔اس گھر میں گزرے ہوئے زمانے کے لوگ بھی ہیں اور نئی نسل بھی براجمان ہے افسانہ نگار نے کہیں بھی تبصرہ نہیں کیا کہ ماضی اچھا تھا یا مستقبل اچھا نہیں ہے۔ماضی کے لوگ بھی آپ کے سامنے ہیں اور مستقبل کی پیداوار بھی دکھائی گئی ہے۔اس تمام کیفیت کا بیان براہ راست نہیں۔آپ خود ان کرداروں کے کردار خصائص سے جان سکتے ہیں کہ کون کیا ہے اور کیسا ہے۔مرکزی کردار کی اس گھر میں آمد اس کا ذاتی فیصلہ نہیں بلکہ یہاں بھی والدہ سے محبت جیسی نفیس قدر اسے اس گھرانے کے ہاں لے آئی ہے۔مرکزی کردار جن لوگوں سے آکر ملتا ہے ان لوگوں نے بھی اسے یکسر فراموش نہیں کیا بلکہ جس سبھاؤ سے وہ ماضی کی قدریں پروان چڑھی تھیں۔اسی سبھاؤ سے وہ ایک ایک کر کے یاد آتی ہیں۔یہ یادا کیلے مرکزی کردار کا اثاثہ نہیں بلکہ ہر اس جدا ہونے والے کے لیے تسلی ہیں جو ایک زمانے بعد اپنے بچپن کو یاد کرتا ہے۔کچھ چیزیں کچھ کچھ مقامات انسانی زندگی میں ایسے آتے ہین جنہیں وہ چھوڑنا بھی چاہے تو نہیں چھوڑ سکتا، بھولنا بھی چاہے تو نہیں بھول سکتا۔وہ جگہیں وہ لوگ انسانی لاشعور میں ٹھکانے کر لیتے ہیں اور شکلیں بدل بدل کر اپنی موجودگی کا احساس دلاتے رہتے ہیں کبھی کہانی کی صورت میں کبھی گیت کی صورت میں کبھی خواب کی صورت میں اور فرد ان کہانیوں سے اپنی زندگی کی خالی جگہیں پر کرتا رہتا ہے۔

''کیا مہر آئی ہیں؟''انہوں نے اپنے آپ سے پوچھا۔مجھے ان کے آسودہ چہرے پر پہلی بار فکر کی ہلکی سی پرچھائیں نظر آئیں۔''

مراسلہ کا پلاٹ اور جزئیات نگاری کا اندازہ آپ اس بات سے کر سکتے ہیں کہ افسانہ سورج نکلنے کے کچھ دیر

بعد سے شروع ہوتا ہے اور ایک دن کا زمانی دورانیہ مکمل کرنے کے بعد شام کے وقت ختم ہو جاتا ہے (غنودگی، اگر نیند کی علامت ہے تب) کیونکہ مرکزی کردار اور بیگم دونوں پر غنودگی چھا جاتی ہے۔

افسانہ ''مراسلہ'' ہماری توجہ اس اہم مسئلے کی جانب مبذول کرواتا ہے کہ نیّر مسعود جیسے لوگ تہذیبوں کا حافظہ ہوتے ہیں جو تہذیبیں اپنے فخر بھول جاتی ہیں ان کا حال ایسا ہو جاتا ہے جیسا اقوام عالم میں ہمارا حال ہے۔

☆☆☆☆

محمد عباس

”عطرِ کافور“ اور نیّر مسعود کا افسانوی فن

آج کل اردو افسانے کے ہر قاری کو نیر مسعود کے افسانوں کی معنویت تلاش کرنے کی فکر ہے۔ ان کے فن میں اتنی طاقت ہے اور وہ سبھی کو بہ حیثیتِ مجموعی یوں اپنی گرفت میں لے چکے ہیں کہ لوگ اس ماہر افسانہ نگار کے افسانوں کی معنویت کی تہہ تک پہنچنے کے لیے مجبور ہیں۔ دراصل یہ ان افسانوں کی فنی کامیابی ہے کہ سب لوگ انہیں اپنے لیے با معنی بنانا چاہتے ہیں۔ قارئین ان کی تخلیق کردہ فسوں خیز دنیا کے سحر میں یوں جکڑے ہوئے اور اس دنیا سے ایسی محبت کرنے لگے ہیں کہ ان کی افسانوی فکر کو کسی بھی کھونٹے پر کھڑا کرنے کو ہر دم مستعد رہتے ہیں، خواہ وہ اکھڑی اکھڑی جائے، یہ الگ بات ہے کہ کافکائیت، سرئیلزم، فینٹیسی، مابعد نوآبادیاتی فکر، علامتیت کوئی بھی ایسا کامل سہارا انہیں میسر آتا جو اس دریا کو پار کرنے میں مدد کر سکے۔ نیر مسعود کا فن ہی ان کی پہچان ہے اور یہی ہے جو ان کی معنویت کی طرف لے جانے پر مجبور کرتا ہے۔ ہم سب ان کے فکری تجزیے اس لیے نہیں کرتے کہ ان کا فن با معنی ثابت ہو جائے، بلکہ اس لیے کہ ہم اپنے مطالعے کو معانی عطا کر سکیں۔ بے مقصد ادب پڑھ کر مطلبی انا کہاں مطمئن ہوتی ہے۔ پڑھنے والے نے اپنے اندر بیٹھے ہوئے اس شخص کو جواز بھی تو فراہم کرنا ہوتا ہے جو کیوں اور کس لیے جیسے سوال کر کر کے دق کرتا رہتا ہے۔ اور وہ محض ”ذوقِ جمال کے لیے“ جیسے جواب پر مطمئن نہیں ہوتا۔ اسے تو کوئی ٹھوس جواب چاہیے۔

افسانہ کی اصل افسوں ہے، اور اگر اردو میں کسی نے افسانے کو افسوں بنایا ہے تو وہ نیر مسعود ہے۔ کسی شاگرد قسم کے عقیدت مند نقاد کا یہ جملہ سن کے تو کہانی تڑپ تڑپ اٹھتی ہوگی کہ کہانی مظہر الاسلام ہے لیکن افسانہ ضرور یہ سن کے فخر سے پھولے نہ سماتا ہوگا کہ افسانہ نیر مسعود ہے۔ نیر مسعود صاحب کا آرٹ اس قدر حاوی ہے کہ ہم ان کی کہانیوں پہ جب بھی بات کرنا چاہیں، ان گھمن گھیریوں میں پھنس کے رہ جاتے ہیں

جوان کے فن میں بُنی ہوئی ہیں۔ اس لیے جب میں اکثر لوگوں کو نیر صاحب کے افسانوں کا فکری تجزیہ کرتے اور اندھیرے میں ہاتھ پاؤں مارتے دیکھتا ہوں تو سوچتا ہوں کہ یہ لوگ کیوں نہیں تسلیم نہیں کر سکتے اور ایسا ماننے کو اور کتنے نیر مسعود چاہییں کہ کوئی فن کار کسی مرکزی فکر کے بغیر بھی افسانے لکھ سکتا ہے، افسانہ نگار بغیر دنیا یا کائنات کے بارے میں کوئی الگ نقطۂ نظر رکھنے کے بھی افسانہ تخلیق کر سکتا ہے۔ آخر کب تک ہم فن کا جن نظریوں کی بوتلوں میں بند کرنے میں لگے رہیں گے۔ کیوں ہم نیر صاحب کو بغیر کسی فکری نظام کے وہ پذیرائی نہیں دے سکتے جو ایک بڑے فن کار کا حق ہوتا ہے۔

نیر مسعود کے افسانوں میں ان کی فکر کے جو نشان ڈھونڈے جا رہے ہیں، وہ سب ایسے ہیں جو آج کسی ایک یا کچھ اور بھی بڑے ادیبوں میں مل جائیں گے، لیکن جس کو ہم نیر مسعود کا افسانہ کہتے ہیں، وہ ان موضوعات کی وجہ سے نہیں، اپنے اسلوب اور فارم پہ پورے کنٹرول کی وجہ سے نیر مسعود کا افسانہ ہے۔ آج ہم واجد علی شاہ کو شطرنج کے کھلاڑی کے بنے ہوئے کردار کی بجائے اگر "طاؤس چمن کی مینا" کے صاحب عالم کی حیثیت سے دل میں بساتے ہیں تو یہ ان کے سحر آفریں فن کا ہی کمال ہے ورنہ ایسے جادو کبھی نو متے نہیں۔ نیر مسعود کا افسانہ اس قدر نظر فریب ہے کہ دیکھنے والی آنکھ کبھی کسی ایک رنگ کو حاوی نہیں کہہ سکتی۔ ابھی ایک رنگ گرفت میں آتا ہے کہ ساتھ ہی فانوس کی گردش کسی اور رنگ کو سامنے لے آتی ہے۔ مجھے تو جب ان کے افسانوی فن پر بات کرنی ہو تو خود ان کے ہی ایک افسانے "عطرِ کافور" کی مثال ذہن میں آتی ہے۔ یہ افسانہ ان کے فن کو سمجھنے میں بنیادی اہمیت کا حامل ہے۔ اس کے دو بیان ہمیں یہ بتاتے ہیں کہ ان کا تخلیقی عمل کس پیچیدگی اور نزاکت سے گزرتا ہے اور کس طرح ان کا افسانہ تخلیق ہوتا ہے۔ ذیل کے بیان کو پڑھنے سے واضح ہوتا ہے کہ ان کا فن کس سادگی اور پرکاری کا مالک ہے۔ صرف ایک لفظ کے لیے چڑیا کی جگہ لفظ افسانہ پڑھ کر دیکھیں، نیر صاحب کی فن کاری کا جوہر نظر آئے گا۔

"اس کا اصل نام کسی کو نہیں معلوم تھا، بلکہ اصلیت میں اس قسم کے پرندے کا شاید وجود بھی نہیں تھا اور بنانے والی نے محض اپنے تصور سے ایک شکل بنائی تھی البتہ اس میں کئی پرندوں کی مشابہت موجود تھی جن میں بعض شکاری پرندے بھی تھے۔ مجھ کو یہ سب نہیں معلوم تھا۔ ایک دن میں نے شکار پر سے آئے ہوئے کچھ مہمانوں کو بڑے کمرے میں لکڑی کے تختے کے سامنے باتیں کرتے دیکھا، وہ کافوری چڑیا کے بدن کے ایک ایک حصے کی طرف اشارہ کرتے ہوئے مختلف پرندوں کے نام لے لے کر ایک دوسرے کو قائل کر

رہے تھے۔ان کی گفتگو کا زیادہ حصہ میری سمجھ میں نہیں آیا لیکن ذرا ہی دیر میں کافوری چڑیا مجھے کوئی بڑی پیچیدہ چیز معلوم ہونے لگی اور مہمانوں کے جانے کے بعد میں دیر تک آتش دان کے سامنے کھڑا اسے دیکھتا اور الجھتا رہا۔اس کی بناوٹ میں کوئی پیچیدگی نہیں تھی، میں نے اس کی ایک ایک چیز کو غور سے دیکھا آخر مجھے یقین ہو گیا کہ بنانے والی نے اسے بڑی سادگی اور آسانی کے ساتھ تھوڑی ہی دیر میں بنا لیا ہوگا اور میں خود بھی کسی مشکل کے بغیر اسے بنا سکتا ہوں۔مجھے حیرت بھی ہوئی کہ ابھی تک میں نے اسے بنانے کی کوشش نہیں کی۔اور اسی وقت میں نے اس کے لیے سامان اکٹھا کرنا شروع کر دیا۔

اس کے بعد کئی دن تک میں لکڑی کا ایک تختہ ہاتھ میں لیے کافوری چڑیا کے سامنے اسے بنانے کی کوشش کرتا رہا لیکن مجھ سے اس کی ایک چیز بھی نہ بن سکی یہاں تک کہ بڑے کمرے میں جسے مہمانوں کے خیال سے ہر وقت صاف ستھرا اور آراستہ رکھا جاتا تھا ہر طرف بچی ہوئی روئی کے ٹکڑے اور مڑے تڑے سفید پر پھیلے رہنے لگے اور دو تین معمولی سی پابندیوں کے بعد آخر مجھے بڑے کمرے میں اپنا سامان لانے سے بالکل روک دیا گیا۔اب میں اپنے چھوٹے سے کمرے میں بیٹھ کر کام کرنے لگا۔لیکن مجھے بار بار اٹھ کر تصویر کو دیکھنے جانا پڑتا تھا۔اس میں مجھے زیادہ فاصلہ نہیں طے کرنا ہوتا تھا اس لیے کہ میرے اس کمرے کا ایک دروازہ بڑے کمرے میں کھلتا تھا۔میں کچھ دیر تک کافوری چڑیا کو غور سے دیکھتا اور پھر لپکتا ہوا اپنے کمرے میں آتا اور لکڑی کے تختے پر روئی کے پہل چپکانا شروع کر دیتا۔کبھی کبھی مجھے خیال ہوتا کہ میں نے اس کا کوئی حصہ بالکل صحیح بنا لیا ہے لیکن جب میں دوسرا حصہ بناتا تو پہلا حصہ غلط معلوم ہوتا اور اس کی وجہ سے دوسرا حصہ بھی غلط معلوم ہونے لگتا لیکن اتنی مشکلوں کے بعد بھی یہ خیال میرے دماغ سے دور نہیں ہوا کہ میں اسے آسانی سے بنا سکتا ہوں اور تھوڑی تھوڑی دیر بعد میں اس کے سامنے جا کھڑا ہوتا اور تعجب کرتا کہ وہ مجھ سے بن کیوں نہیں پاتی۔''(عطرِ کافور،صفحہ ۱۱۷۔۱۱۸)

اسی مشکل کا سامنا نیر مسعود کے قاری کو ہے۔اگر ایک حصے کا کوئی سرا پکڑائی دیتا ہے تو کسی دوسرے سے تردید کا شور بلند ہونا شروع ہو جاتا ہے۔نیر مسعود صاحب کے افسانے دراصل اس کی اپنی کافوری چڑیا کے جیسے ہیں۔جس طرح بنانے والی نے بڑی سادگی سے وہ پرندہ بنایا تھا اور راوی کا خیال تھا کہ ذرا سی کوشش سے ایسا پرندہ بنایا جا سکتا ہے،جس طرح اس پرندے کی اصل کوئی شناخت نہیں کر سکتا تھا اور اس میں کئی پرندوں بشمول کچھ شکاری پرندوں کی شکل نظر آتی تھی اور شکاری لوگ اس کے ایک ایک حصے کی

طرف اشارہ کر کے اسے مختلف پرندوں کے مشابہ قرار دے رہے تھے، اسی طرح نیر صاحب کے افسانے ہیں۔ فن کار کا آرٹ بڑا سادہ نظر آتا ہے اور کوئی بھی معقول آدمی ایسا افسانہ آسانی سے لکھ سکنے کا سوچ سکتا ہے لیکن...... پھر یہ نیر صاحب کے افسانے ہیں کہ جن کے ایک ایک حصے کو لے کر بحث کی جاتی ہے اور نیر صاحب پر مختلف لیبل چپکائے جاتے ہیں لیکن بیشتر افسانوں کی مکمل تفہیم کسی کے لیے ممکن نہیں۔ نیر مسعود کے ہاں ابہام کی وضاحت کے لیے بھی ''عطرِ کافور'' ہی کام آتا ہے۔ جس طرح وہ اپنے افسانے کو ایسی مہارت سے بُنتے ہیں کہ افسانہ ابہام کی سطح تک پہنچتے پہنچتے رہ جاتا ہے اور معانی اپنی موجودگی کا ہلکا سا احساس دیتا باقی رہتا ہے، جس طرح وہ اپنے بُننے میں افسانوی حسن کا وہ لطیف سا احساس برقرار رکھتے ہیں، کہ جس کے نہ ہونے سے افسانہ محض ایک چیستان بن کر رہ جائے۔ جیسے ہومیو پیتھک دوا بنانے کے لیے اسے اتنی دفعہ گردش دی جاتی ہے اور اسے اتنا رقیق کیا جاتا ہے کہ آخر میں اس دوا میں صرف دوا کا نام ہی رہ جاتا ہے، مقدار کے لحاظ سے وہ صرف .01 فی صد رہ جاتی ہے لیکن وہ اس گردش کی وجہ سے اپنی تاثیر میں تین سو گنا بڑھ جاتی ہے۔ یہی عمل نیر صاحب اپنی کہانی کے ساتھ روا رکھتے ہیں۔ ان کا افسانہ خواہ پہلی کوشش میں ہمارے سامنے آئے یا ہزارویں میں لیکن افسانہ لکھتے ہوئے ان کا فنی شعور اسی نکتے پر قائم ہوتا ہے کہ کہانی کی صرف خوش بو رہ جائے، باقی سارا افسانہ ہی بنے۔ اس کی مثال انہی کے اس افسانے کے مرکزی کردار کی فن کاری سے ملتی ہے۔

''میرا کمال یا جو کچھ بھی اسے کہا جائے، صرف یہ ہے کہ میں عطرِ کافور کو اس کی خوش بو کے ساتھ ختم نہیں ہونے دیتا۔ جب میں کافور کو محلول کی شکل میں لاتا ہوں تو اس کی خوش بو زیادہ تیز ہو جاتی ہے۔ اس کے بعد میں محلول کو روکتا ہوں اور اس کی خوش بو کو زائل ہونے دیتا ہوں...... میں دیکھتا ہوں کہ نئے محلول کی خوش بو اوپر اٹھنے کے لیے زور کر رہی ہے۔ میں محلول کو آہستہ آہستہ گردش دیتا رہتا ہوں یہاں تک کہ اس میں چھوٹا سا بھنور پڑنے لگتا ہے۔ خوش بو اس بھنور کے ساتھ گھومتی ہے۔ پھر ایک کمزور کی طرح اوپر اٹھتی ہے، میں اسے اٹھنے دیتا ہوں۔ اس کا پہلا سرا گھومتا ہوا چھت کی طرف جانے لگتا ہے لیکن جب اس کا آخری سرا باہر آنے کو ہوتا ہے تو میں محلول کو دوسری طرف گردش دیتا ہوں یہاں تک کہ اس کا چھوٹا سا بھنور الٹا گھومنے لگتا ہے اور خوش بو کا کمزور بگولہ نیچے بیٹھنا شروع ہوتا ہے۔ میں کبھی وقت کا حساب نہیں کر سکا پھر بھی میرا خیال ہے، اس میں بہت دیر لگتی ہے لیکن میں اپنا ہاتھ رکنے نہیں دیتا اور محلول کو باری باری ایک

طرف اور دوسری طرف گردش دیتا رہتا ہوں آخر بار بار اوپر اٹھتی اور نیچے بیٹھتی ہوئی خوش بو نڈھال ہو کر دھندلانا شروع ہوتی ہے۔ اس وقت کوئی چیز اس کی طرح سے دھیان نہیں ہٹا سکتی۔ خوش بو آہستہ آہستہ ابھرتی اور دبتی رہتی ہے اور اسی میں کسی وقت غائب ہو جاتی ہے۔ بے رنگ محلول کو میں سفید چینی کے نیچے سے چوکور مرتبان میں بھر کر اس کا ڈھکنا بند کرتا ہوں اور اس کی طرف سے اپنا دھیان ہٹا لیتا ہوں۔ پھر بے خیالی میں میرا ہاتھ اس کی طرف بڑھتا ہے۔" عطرِ کافور، صفحہ نمبر ۱۱۴، ۱۱۵

نیر مسعود اپنی تحریر کو اس طرح لکھتے ہیں کہ اس میں افسانے کا عنصر بہت مدھم رہ جاتا ہے، اتنا مدھم کہ اس سے آگے ممکن ہی نہیں۔ تحریر میں افسانویت کے عنصر کی لطافت کی حد نیر مسعود نے متعین کر دی ہے۔ اس حد کے بعد صرف اور محض متن ہی رہ جائے گا، افسانوی عنصر معدوم ہو جائے گا۔ نیر صاحب کا یہی کمال ہے کہ وہ واقعات کا تانا بانا بہت ہلکے سروں میں بُنتے ہیں اور اگر اس میں کوئی زیادہ اتار چڑھاؤ آبھی رہا ہو تو وہاں جذباتی ہو کر وقت ضائع نہیں کرتے بلکہ ایک بے نیاز فنکار کی طرح آگے بڑھ لیتے ہیں۔ نیر کو کرداروں کے جذبات کی بجائے اپنی کہانی کی لاج بچانے کی فکر لگی رہتی ہے جو جذبات کی رو میں بہنے سے بدنام ہو سکتی ہے۔ وہ کرداروں پر گزرنے والے بڑے بڑے حادثات کو دھیمے انداز میں، یوں جیسے بظاہر کچھ بھی نہ ہوا ہو، بیان کر دیتے ہیں۔ بظاہر سادہ سے بیان میں کوئی گوشہ کچھ ایسی فنکاری سے عیاں کرتے ہیں کہ واقعات کے پیچھے برپا افسانوی عمل کی ایک جھلک سی نظر آتی ہے اور یہی جھلک ان کے متن کو افسانہ بنانے میں کامیاب رہتی ہے۔

پیار کے کتنے بھید ہیں لیکن اس نے نقابِ رخ کی طرح
کچھ گوشے تو کھولے مجھ پر، کچھ معذوری رکھی ہے

نیر مسعود کا یہ لطیف افسانوی عمل اسی تاثیر کا حامل ہے جو بارش کی بہت ہلکی بوندیں سیمنٹ کی پکی دیواروں کو مہکا دیتی ہے۔ نیر صاحب مرمریں پتھروں جیسے ملائم اور جذبات سے عاری واقعات پر سے اپنا افسانوی عمل یوں گزارتے ہیں کہ قاری کا روم روم کنواری خوشبو کے احساس سے ہمک اٹھتا ہے۔ ان کی نظر واقعات کے بیان پر نہیں بلکہ واقعات کو جوڑنے والے اس باریک تار پر رہتی ہے جو درمیان کے کئی موتی گم ہو جانے کے باوجود اگلے موتی تک سلسلہ جوڑے رکھتا ہے۔ وہ افسانہ لکھتے وقت واقعاتی لڑی کے دانوں کو گن گن کر آگے نہیں بڑھاتے بلکہ ان کو جوڑنے والی ڈوری کو ان میں گھماتے ہیں۔

نیر صاحب وہ شخص ہیں جو افسانے کو کہانی اور موضوع کے بیرونی جبر سے آزاد کرنے میں کوشاں ہیں۔ ان کے ہاں افسانہ بغیر کسی دوسرے سہارے کے، خود اپنی افسانویت کی بنیاد پر ہی تکمیل کو پہنچتا ہے۔ وہ پہلے سے موضوع طے کر کے اس پر افسانہ نہیں لکھتے۔ وہ پہلے سے کہانی سوچ کر پھر اسے لفظوں میں نہیں ڈھالتے۔ وہ تو افسانہ ہی سوچتے ہیں اور افسانہ ہی لکھتے ہیں۔ کاغذ پر اتر جانے کے بعد بھی خواہ اسے سینکڑوں مرتبہ تبدیل کرنا پڑے، وہ اس سے جھجکتے نہیں ہیں لیکن اس میں وہ کہانی پن نہیں رہنے دیتے جو واقعات کو سیدھے سادے انداز میں ایک سرے سے دوسرے سرے تک بیان کر دینے کا نام ہے۔ وہ افسانے کو کہانی کے بوجھ سے گراں بار نہیں کرتے۔ موضوع یا افسانے کا فکری پہلو ان کے لیے اتنا اہم ہے ہی نہیں کہ افسانے کی دلہن کے ماتھے پر سجایا جائے، وہ اس کے بغیر ہی دلہن کے اصل گنوں کی بنا پر اسے پذیرائی دلوا دینے کی سعی کرتے ہیں۔ اور آج اردو افسانہ اس جگہ آ پہنچا ہے جہاں وہ خود مختار ہو کر صرف اپنی افسانویت کی بنا پر کھڑا ہو سکتا ہے۔ اسے کسی کے سہارے کی ضرورت نہیں رہی، اور یہ صرف نیر صاحب کا کمال ہے۔

نیر صاحب کے افسانوں کے فکری تجزیے، ان کے فن کا فکری مطالعہ بھی ہونا چاہیے۔ مجھے اس سے قطعاً اختلاف نہیں ہے اور نہ ہی میں یہ کہنے کی جرأت کر سکتا ہوں۔ جس کام سے ان کی اہمیت اور معنویت میں اضافہ ہو سکتا ہو، اس پر ان کے چاہنے والوں کو بھلا کیسے اعتراض ہو سکتا ہے۔ میرا یہ سب کہنے کا مقصد صرف یہ تھا کہ نیر صاحب کے افسانوں میں خواہ کبھی یہ ثابت نہ ہو سکے کہ وہ کیا کہنا چاہتے ہیں یا یہ کبھی نہ طے ہو پائے کہ ان کے اتنے افسانے آخر کس مرکزی فکری نظام کی تشکیل کرتے ہیں، تو پھر بھی وہ ہمارے لیے اتنے ہی اہم رہیں گے۔ ان کا فن ہی ہمیں اتنا کچھ دے چکا ہے کہ اردو افسانے کے قاری ہمیشہ ان کے ممنون رہیں گے۔ ان کے نقاد ان پر بے شک خفا
بھی ہو لیں، ان کے قارئین ان کو ہمیشہ اپنا محبوب بنائے رکھیں گے۔ اور نیر صاحب اردو کے وہ نمایاں افسانہ نگار ہیں جو کسی نقاد کی چھڑی کے سہارے چلنے کی بجائے فقط اپنے فن کے پُر اعتماد قدموں پر چلتے ہیں۔

☆☆☆☆☆

ڈاکٹر نیّر مسعود کی تصانیف وتالیفات: ایک کتابیات

ڈاکٹر نیر مسعود نہ صرف ایک نام وَر عالم اور محقق کے فرزند ہیں، بل کہ خود بھی ایک نام وَر محقق، مترجم اور افسانہ نگار ہیں۔ اپنے والد کی طرح وہ بھی صحیح معنوں میں عالم ہیں۔ مشاہدے میں آیا ہے کہ جنھیں صحیح معنوں میں عالم کہا اور سمجھا جاتا ہے، وہ اپنے نام اور کام کی نمود ونمائش اور شہرت سے عام طور پر سروکار نہیں رکھتے، ورنہ آج کے دور میں (دیکھا جائے تو آج کی تخصیص بھی درست نہیں، گذشتہ ایک صدی کا عرصہ کہنا چاہیے) نام نہاد 'علما'، 'محققین' اور 'نقاد' حضرات خود اپنے فن اور حیات پر کتابیں لکھوا کر اور مرتب کرا کے خود چھاپتے ہیں، تا کہ کسی بہانے اُن کی شہرت ہو سکے۔

بہر حال، عرض یہ کرنی ہے کہ اب تک ڈاکٹر نیر مسعود کی کوئی ڈھنگ کی کتابیات بھی نہیں بن سکی؛ اور تو اور، اپنے تحقیقی اور تخلیقی کاموں کی مکمل فہرست اُن کے پاس بھی غالباً موجود نہیں۔ میں نے کچھ عرصہ قبل اُن کی تصانیف وتالیفات کی فہرست اُن کے ہاں سے اور پاکستان میں اُن کے قریبی حلقوں سے منگانا چاہی تو مجھے کام یابی نہیں ہوئی۔ یہی وجہ ہے کہ اُن کی جملہ تحریروں تک رسائی میں بے پناہ مشکلات حائل ہیں۔ میں نے اپنی سی کوشش کر کے نیر مسعود صاحب کی تحریروں کی ایک کتابیات ترتیب دینے کی سعی کی ہے۔ موجودہ صورت میں یہ کتابیات صرف اُن کی کتابوں تک محدود ہے۔ اسے ڈاکٹر نیر مسعود کی مکمل کتابیات کی پہلی قسط سمجھنا چاہیے۔

اس فہرست کے پہلے حصے میں ڈاکٹر نیر مسعود صاحب کی تصانیف وتالیفات کی مشرّح فہرست ہے، پھر اُن کی تحریروں کی تراجم کی تفصیل ہے۔ ہر کتاب کے ساتھ ضروری وضاحتیں بھی کر دی گئی ہیں، سوائے اُن کتابوں کے جن تک میری رسائی براہِ راست نہیں ہو سکی۔ اس فہرست کی تیاری میں محترم انتظار حسین، برادرم رفیق احمد نقش، برادرِ عزیز محمود الحسن، پنجاب یونیورسٹی لائبریری کے برادرم ہارون عثمانی، فکشن ہاؤس کے ظہور احمد خاں اور کوآپرا ٹک شاپ اینڈ آرٹ گیلری کے راحت صاحب کا تعاون شامل

رہا ہے۔ اس کے لیے میں اِن سب حضرات اور کتب خانے کا شکر گذار ہوں۔

پہلا حِصّہ : تصانیف

(۱) تحقیق

۱۔ رجب علی بیگ سُرُور: حیات اور کارنامے:

یہ ڈاکٹر نیر مسعود کا ڈی فِل یا ڈاکٹریٹ کی سَنَد کے لیے لکھا جانے والا تحقیقی مقالہ ہے۔ یہ اب تک ایک ہی بار ۱۹۶۷ء میں شعبۂ اُردو، الٰہ آباد یونیورسٹی، الٰہ آباد سے شائع ہوا تھا۔ ۲۲x۱۴سم سائز پر چھپنے والی اس کتاب کی ضخامت ۴۴۰ صفحات مجلد ہے۔ اس کا ''ابتدائیہ'' (ص ۷ تا ۱۰) مصنف کا تحریر کردہ ہے جس میں اُنھوں نے تسوید مقالہ کی روداد قلم بند کی ہے۔ اس کے بعد سیّد احتشام حسین کا ''پیش لفظ'' (ص ۱۱ تا ۱۲) ہے۔ اُن کا یہ ''پیش لفظ'' صدر شعبۂ اُردو کے طور پر ہے۔ مقالے کی تسوید کے دوران ۱۹۶۱ء میں ڈاکٹر مسیح الزماں اپنی خدمات سے سبک دوش ہو گئے اور اُن کی جگہ سیّد احتشام حسین، الٰہ آباد یونیورسٹی کے صدر شعبۂ اُردو ہوئے، اور یہ مقالہ چوں کہ شعبۂ اُردو، الٰہ آباد یونیورسٹی کی جانب سے شائع ہوا تھا، اس لیے بطور ناشر، صدر شعبۂ اُردو کا ''پیش لفظ'' اس میں شامل ہوا۔ مقالے کے آخر میں ۲۰۳ مآخذ کی فہرست اور دس صفحات پر مشتمل اشاریۂ اسما بھی ہے۔ کتاب کے آخری دو صفحات میں اُن معلومات کا ''اضافہ'' ہے جو تکمیلِ مقالہ کے بعد مصنف کو حاصل ہوئیں۔

ڈاکٹر نیر مسعود نے اس کے دیباچے میں واضح کیا ہے کہ اُنھوں نے اس موضوع پر تحقیقی مقالہ لکھنے کے لیے کام کا آغاز نومبر ۱۹۵۹ء میں کیا اور اس کی تکمیل ۱۹۶۴ء کے اواخر میں ہوئی۔ اس تحقیقی مقالے کے لیے اُن کے نگران شعبۂ اُردو، الٰہ آباد یونیورسٹی کے اُستاد اور صدر شعبہ ڈاکٹر مسیح الزماں تھے۔ یاد رہے کہ وہ ڈاکٹر نیر مسعود کے بہنوئی بھی تھے۔ اُنھوں نے ڈاکٹر نیر مسعود کے ساتھ عام طالب علم کا سا برتاؤ رکھا اور مکمل تسلی ہونے کے بعد پانچ سال کے عرصے میں اُن کا تحقیقی مقالہ مکمل کرایا۔ ماہرین اور محققین نے ڈاکٹر نیر مسعود کے اس تحقیقی مقالے کو صفِ اوّل کے اُن چند سَندی مقالوں میں شامل کیا ہے جنھیں تحقیق کا اعلا نمونہ قرار دیا جا سکتا ہے۔ عابد سہیل کے مطابق مقالے کی تکمیل کے بعد اسے اپنے دور کے نام ور علما نے دیکھا تو اس کی تعریف کیے بغیر نہ رہ سکے۔ اس تعریف پر اُن کے والد سیّد مسعود حسن رضوی ادیب بڑی

طمانیت اور خوشی محسوس کرتے تھے[''پروفیسر نیر مسعود: ادیب اور دانش ور''، ص ۵۳]

کتاب کے سرورق پر درج ہے: ''سلسلۂ اشاعت الٰہ آباد یونیورسٹی میگزین اور اعانتِ طلبہ سیرز''(۱)۔ پروفیسر احتشام حسین نے اپنے پیش لفظ میں واضح کیا ہے کہ ''الٰہ آباد یونیورسٹی میگزین'' کے لیے طلبہ کا جو فنڈ جمع ہوتا تھا، اُس میں سے کچھ رقم پی ایچ ڈی کے تحقیقی مقالات کی اشاعت کے لیے مختص کی گئی۔ شعبۂ اُردو کے حصے میں دو ہزار روپے کا فنڈ آیا جس سے یہ مقالہ چھاپا اور شائع کیا گیا۔ یوں شعبۂ اُردو، الٰہ آباد یونیورسٹی کے تحت شائع ہونے والی یہ پہلی کتاب تھی۔ اس سے اس مقالے کا تحقیقی پایہ اور اہمیت بھی واضح ہوتی ہے۔ اس مقالے کو مکمل ہوئے پچاس سال ہو چلے ہیں لیکن اس کا استنادی اور تحقیقی پایہ آج بھی مسلّم ہے۔ نصف صدی کے اس طویل عرصے میں رجب علی بیگ سُرورؔ کی حیات اور فن پر اس سے بہتر تحقیقی و تنقیدی مقالہ اب تک سامنے نہیں آسکا۔ مصنف کی نظرِ ثانی کے بعد یہ اہم تحقیقی مقالہ اشاعتِ ثانی کے لیے تیار ہے۔ اس کی دوسری اشاعت شہرزاد، کراچی سے متوقع ہے۔

۲۔ مرثیہ خوانی کا فن:

اپنے موضوع پر اُردو کی یہ پہلی تحقیقی تصنیف اب تک تین مرتبہ شائع ہو چکی ہے، بہ تفصیلِ ذیل:

(۱) لاہور، مغربی پاکستان اُردو اکیڈمی؛ مئی ۱۹۷۹ء؛ ۸+۱۵۰ صفحات؛ ۲۲×۱۴ س م، مجلّد (سلسلۂ مطبوعات ۱۰۵)۔ آخر میں ۷۹ ''ماخذوں کی فہرست'' اور حواشی شامل ہیں لیکن مصنف یا کسی اور کا کوئی دیباچہ وغیرہ شامل نہیں اور نہ اشاریہ موجود ہے۔

(۲) لکھنؤ، اُتر پردیش اُردو اکادمی؛ ''پہلا ایڈیشن''، ۱۹۹۰ء؛ ۱۶۴ صفحات؛ ۲۲×۱۴ س م، غیر مجلّد۔ اس میں ناشر کا ''پیش لفظ''، مصنف کا ''ابتدائیہ'' اور آخر میں ۱۱ صفحات پر مشتمل ''اشاریہ'' بھی شامل ہے۔ اس پر ''پہلا ایڈیشن'' لکھا ہونے سے اندازہ ہوتا ہے کہ مصنف نے کتاب کا مسودہ اشاعت کے لیے بیک وقت لاہور بھیجا اور لکھنؤ میں دیا، لیکن لاہور سے کتاب پہلے شائع ہو گئی، اس لیے اب لاہور کی اشاعت ہی اس کتاب کی پہلی اشاعت کہلائے گی۔

(۳) آج کی کتابیں، کراچی؛ دوسری پاکستانی اشاعت، ۲۰۰۵ء؛ ۱۴۳+۱ صفحات؛ ۲۲×۱۴ س م، مجلّد۔ آخر میں ''ماخذوں کی فہرست''، حواشی اور اسماو کتب کا ''اشاریہ'' شامل ہے۔

کتاب میں تین ضمیمے بھی شامل ہیں۔ اُن میں سے پہلے ضمیمے میں سیّد یوسف حسین شائق فرزندِ میر محمد عارف کے مضمون "مرثیہ خوانی میں میر انیس کا مقام" اور ضمیمۂ دوم میں سیّد جعفر طاہر کے مضمون "میر انیس کی شاعری" سے اقتباسات درج کیے گئے ہیں جو میر انیس کی مرثیہ خوانی کی تفصیلات پر مشتمل ہیں۔ تیسرے ضمیمے میں سیّد مہدی حسین مرثیہ خوان کی مختصر کتاب "قاعدۂ تحت لفظ خوانی" (مطبوعہ ۱۳۰۱ھ/۱۸۸۴ء) کا متن نقل کیا گیا ہے۔ یہ کتاب اصل میں ڈاکٹر نیر مسعود کی قابلِ فخر تصنیف "انیس (سوانح)" کا ایک باب تھا جو پھیل کر ایک کتاب کی شکل اختیار کر گیا، چناں چہ اُنھوں نے اسے علاحدہ کتابی شکل دی اور اس کے ضروری مباحث اصل کتاب میں شامل کر لیے۔ یوں اپنے موضوع پر اُردو کی یہ اہم ترین تصنیف وجود میں آئی ["انیس (سوانح)"، ابتدائیہ، ص س ع)۔

اس کتاب کا ابتدائی روپ وہ تفصیلی مضمون ہے جو اسی عنوان سے مرثیوں پر مضامین کے مجموعے "اُردو مرثیہ"، مرتبۂ ڈاکٹر شارب ردولوی (اُردو اکادمی، دہلی، مطبوعہ ۱۹۹۱ء اور ۱۹۹۳ء) کے ص ۲۲۷ تا ۲۴۵ میں شامل ہے۔ اس کتاب میں مصنف نے مرثیہ خوانی کے آداب کی وضاحت کی ہے اور معروف مرثیہ نگاروں اور مرثیہ گویوں کی مرثیہ خوانی کی مثالیں پیش کی ہیں۔

۳۔ یگانہ: احوال و آثار:

مرزا واجد علی یاس و یگانہ چنگیزی سے متعلق مضامین کا یہ مجموعہ ۱۹۹۱ء میں انجمنِ ترقّیِ اُردو ہند، نئی دہلی سے شائع ہوا، ضخامت ۱۱۲ + ۱۸ صفحات، سائز ۲۲×۱۴ س م، مجلّد۔ اس میں درجِ ذیل تحقیقی مضامین شامل ہیں:

۱۔ یگانہ بحوالۂ ادیب، ۲۔ یگانہ کے معرکے، ۳۔ یگانہ کی چند غیر معروف تحریریں، ۴۔ یگانہ اور تنقیدِ کلامِ عزیز، ۵۔ تصنیفاتِ مرزا یگانہ۔ اس کے علاوہ "یگانہ کی تصنیفوں کے سرورق" اور یگانہ کا منتخب کلام بھی شاملِ کتاب ہے۔ یگانہ شناسی میں یہ کتاب اپنے موضوعات اور مواد کی اہمیّت کی بنا پر نظرانداز نہیں کی جا سکے گی۔

۴۔ معرکۂ انیس و دبیر:

یہ کتاب ایک ہی بار کراچی سے محمدی ایجوکیشن اینڈ پبلی کیشن سے ۲۰۰۰ء میں شائع ہوئی؛ ضخامت ۶۰ صفحات؛ سائز ۲۲×۱۴ س م، مجلّد۔ مشمولات کی تفصیل اس طرح ہے:

تمہید، ا۔ معرکے کا پس منظر، ۲۔ انیسؔ و دبیرؔ کا جوابی کلام، ۳۔ معرکے میں انیسؔ دبیرؔ کے شخصی رویے، ۴۔ انیسیے، دبیریے، ۵۔ شعری معرکہ ((ا) سلام ''...زمینوں کو'' کا معرکہ (ب) اشعار (ج) واجد علی شاہ کا سلام)، ٦۔ معرکے کی سنگینی اور دیرپائی، ۷۔ کتابی معرکہ: (ا) ''تنقیدِ آبِ حیات'': میر محمد رضا (ظہیر)۔ (ب) ''ردِ واقعاتِ انیسؔ'': سردار میرزا۔ (ج) ''حیاتِ دبیرؔ پر ایک نظر'': سید حسین رضوی (شریف) میرٹھی۔ (د) ''تنبیہ'': قاضی فقیر علی عاقلؔ ایوبی انصاری۔ (ہ) ''میر مونسؔ اور حیاتِ دبیرؔ'':

سید محمد عبدالرسول شاکیؔ۔ (و) ''شکوۂ شاکیؔ'': سید سرفراز حسین رضوی خبیرؔ لکھنوی۔ (ز) ''موازنۂ انیسؔ و دبیرؔ'': شبلی نعمانی۔ (ح) ''تردیدِ موازنہ'': شیخ محمد جان عروجؔ فیض آبادی رنوشتۂ حسن رضا۔ (ط) ''ردّ الموازنہ'': میر افضل علی ضوؔ۔ (ی) ''حیاتِ دبیرؔ'': سیّد افضل حسین رضوی ثابتؔ لکھنوی (ک) ''المیزان'': سیّد نظیر الحسن رضوی فوقؔ مہابنی۔ (ل) جوابِ موازنہ: سید ذوالفقار حسین جون پوری۔

آخر میں ۱۰۱ ''ماخذوں کی فہرست'' اور اسماو کتب و مطابع کا ''اشاریہ'' بھی ہے۔

یہ کتاب بھی اصلاً ''انیسؔ (سوانح)'' کا ایک طویل باب تھا جسے علاحدہ کتابی شکل دے دی گئی اور اس کے ضروری مباحث اصل کتاب میں شامل کر لیے گئے۔ اسی عنوان سے ڈاکٹر نیر مسعود کا ایک مضمون ستمبر ۱۹۷۲ء میں ''کتاب نما''، دہلی کے ''مرزا دبیرؔ نمبر'' میں شائع ہوا۔ اُس مختصر مضمون کو اِس کتاب کا نقطۂ آغاز سمجھنا چاہیے۔

۵۔ انیسؔ (سوانح):

یہ کتاب اب تک دو مرتبہ شائع ہوئی ہے۔ اس کی پہلی اشاعت نئی دہلی سے ۲۰۰۲ء میں سرکاری ادارے قومی کونسل برائے فروغِ اُردو زبان سے ہوئی۔ اس کی دوسری اشاعت اور پہلی پاکستانی اشاعت کراچی سے ۲۰۰۵ء میں ''آج کی کتابیں'' کے اہتمام سے ہوئی؛ ضخامت ۱٦+ ٦۸ ۳ صفحات؛ سائز ۲۲×۱۴ س م، مجلّد۔ مصنف نے کتاب بارہ ابواب میں تحریر کی ہے۔ شروع میں مصنف کا ''ابتدائیہ'' اور آخر میں ۴۰۲ ''ماخذوں کی فہرست'' اور ۲۰ صفحات پر مشتمل اسما کا ''اشاریہ'' ہے۔ ابواب کی تفصیل یہ ہے:

ا۔ پہلا باب: فیض آباد، خلیق، ۲۔ دوسرا باب: انیسؔ، فیض آباد، ۳۔ تیسرا باب: لکھنؤ، ۴۔ چوتھا

باب: انیس باشندۂ لکھنؤ، ۵۔ پانچواں باب: انیس عہدِ امجد علی شاہ میں، ۶۔ چھٹا باب: عہدِ واجد علی شاہ میں، ۷۔ ساتواں باب: انتزاعِ سلطنتِ اَوَدھ، آشوب ۱۸۵۷ء، ۸۔ آٹھواں باب: انگریزی عہد میں، ۹۔ نواں باب: راجا بازار کی سکونت، ۱۰۔ دسواں باب: انیس آخری قیام گاہ ،۱۱۔ گیارھواں باب: زندگی کے آخری سال، ۱۲۔ بارھواں باب: بیماریاں، مرضِ موت، وفات۔

مصنف کے مطابق ۱۹۷۴ء میں انیس صدی کمیٹی، دہلی نے میر انیس کی مفصل سوانح لکھانے کا کام مصنف کے والد سیّد مسعود حسن رضوی ادیب کے ذمّے لگانا چاہا لیکن ۱۹۷۵ء میں اُن کی وفات کے بعد یہ ذمّے داری مصنف کو سونپی گئی جنھوں نے ۲۵ سال کی محنت کے بعد کتاب کا مسودہ تیار کیا۔ کتاب کی ضخامت محدود رکھنے کے لیے اُنھوں نے کتاب کے دو ضخیم ابواب علاحدہ کر کے اضافوں کے ساتھ ''مرثیہ خوانی کا فن'' اور ''معرکۂ انیس و دبیر'' کے نام سے علاحدہ کتابی صورت میں چھپوا دیے۔

اب تک کی تحقیقات اور معلومات کے مطابق میر انیس جیسے عظیم شاعر پر اس سے بہتر تحقیقی کتاب نہیں لکھی گئی۔

ماخذوں کی فہرست اور عرصۂ تکمیل کے پیشِ نظر مصنف کی محنت، لگن اور دیدہ ریزی کا اندازہ کیا جا سکتا ہے۔

ڈاکٹر نیر مسعود کی یہ تصنیف اور ''رجب علی بیگ سُرور'' عہد ساز کہلانے کی مستحق ہیں۔

۶۔ میر انیس :

یہ کتاب اسلام آباد سے مقتدرہ قومی زبان کے زیرِ اہتمام ۲۰۱۱ء میں شائع ہوئی؛ ضخامت ۱۶۵ صفحات؛ سائز ۲۲×۱۴ س م، مجلّد۔ یہ مقتدرہ قومی زبان، اسلام آباد کے ''سلسلۂ مطبوعات: مشاہیرِ اُردو'' کے تحت شائع کی گئی اور مطبوعاتِ مقتدرہ کی ۵۲۵ ویں کتاب ہے۔

مصنف نے اپنے ''ابتدائیہ'' میں واضح کیا ہے کہ یہ کتاب اصل میں اُن کی تفصیلی تحقیقی کتاب ''انیس (سوانح)'' کی تلخیص ہے جو عام قارئین کے لیے تیار کی گئی ہے۔ اس کتاب میں تحقیقی مباحث حذف کر کے صرف نتائج شامل کیے گئے ہیں اور اسے اس انداز سے ترتیب دیا گیا ہے کہ عام قاری کے سامنے میر انیس کی سوانح کا مستند نقشہ اُبھر آتا ہے۔ آخر میں ۱۴۱ مآخذ کی ''کتابیات'' شامل ہے۔ اس کے ابواب کی تفصیل یہ ہے:

ا۔ پہلا باب: ''انیس: مرثیہ خواں، (۲) انیس: تخلص، ۲۔ دوسرا باب: فیض آباد (ولادت، بچپن، اساتذہ، وغیرہ)، ۳۔ تیسرا باب: لکھنؤ (لکھنؤ میں میر انیس کی ابتدائی مرثیہ خوانی، وغیرہ)، ۴۔ چوتھا باب: امجد علی شاہ کا عہد (لکھنؤ منتقلی، وغیرہ و خلیق کی وفات)، ۵۔ پانچواں باب: عہدِ واجد علی شاہ (انیس اور واجد علی شاہ، وغیرہ)، ۶۔ چھٹا باب: انتزاعِ سلطنتِ اَوَدھ ۱۸۵۶ء۔ آشوب ۱۸۵۷ء، ۷۔ ساتواں باب: آشوب اور انیس (فرزند کی اسیری، بیٹی کی وفات، وغیرہ، ۸۔ آٹھواں باب: انگریزی عہد میں، ۹۔ نواں باب: راجا بازار کی سکونت، مرثیوں کی چوری، وغیرہ، ۱۰۔ دسواں باب: انیس آخری قیام گاہ (چوب داری محلّہ)، ۱۱۔ گیارھواں باب: زندگی کے آخری سال، ۱۲۔ بارھواں باب: بیماریاں، مرضِ موت، وفات۔

(ب) تنقید

۷۔ منتخب مضامین:

یہ کتاب کراچی سے '' آج کی کتابیں'' کے زیرِ اہتمام ۲۰۰۹ء میں شائع ہوئی؛ ضخامت ۴۵۴+۲ صفحات؛ سائز ۲۲×۱۴ س م، مجلّد۔ آخر میں اُن '' مآخذ'' کی فہرست بھی ہے جہاں سے یہ مضامین حاصل کیے گئے۔ اس کتاب میں ڈاکٹر نیر مسعود کے مضامین، ایک مکالمہ اور ایک تقریر شامل ہے۔ ان میں پانچ مضامین تحقیقی، چار تعارفی، چھ تنقیدی، دو تبصراتی یا تجزیاتی، چار شخصیاتی نوعیت کے ہیں۔ ان کے علاوہ ایک سفر... ہے، پھر مصاحبہ اور سرسوتی سمان کا اعزاز ملنے پر کی گئی مصنف کی تقریر ہے۔ اِن میں سے ایک مضمون میں پانچ اہم تحریروں کو مرتب کیا گیا ہے۔ یہ سب تحریریں مجلّہ '' آج'' کے مدیر اجمل کمال نے جمع کر کے کتاب ترتیب دی ہے۔ کتاب کے مشمولات کی تفصیل درج ذیل ہے:

ا۔ لکھنؤ کا عروج و زوال، ۲۔ واجد علی شاہ اختر، ۳۔ میر ببر علی انیس، ۴۔ میر کا مسکن اور مدفن، ۵۔ '' ذکرِ میر'' کا بین السطور، ۶۔ میر اور خانِ آرزو، ۷۔ رجب علی بیگ سرور کے نثری اسالیب، ۸۔ '' توبۃ النصوح'' منظوم، ۹۔ اکبر کی علامت سازی، ۱۰۔ خوف ناک دنیا، ۱۱۔ خواہش زدہ تحقیق، ۱۲۔ '' فسانۂ عجائب '' مرتبۂ رشید حسن خاں، ۱۳۔ ناول کی روایتی تنقید، ۱۴۔ خان چاچا، ۱۵۔ الٰہ آباد (بہ حوالۂ ادیب)، ۱۶۔ سید مسعود حسن رضوی ادیب کی اَدبی زندگی، ۱۷۔ ادبستان، ۱۸۔ زعفرجن (تجزیہ مرثیہ)، ۱۹۔ نئی اُردو

شاعری میں مسلم معاشرہ، ۲۰۔ گم شدہ تحریریں، ۲۱۔ سید رفیق حسین، ۲۲۔ فارسی کہانی : ایک مختصر تعارف، ۲۳۔ خنک شہر ایران، ۲۴۔ ساگری سین گپتا: نیر مسعود سے ایک گفت گو، ۲۵۔ ایک تقریر۔

۸۔ افسانے کی تلاش:

اُردو افسانے کے مطالعے و تجزیاتی پر مشتمل مضامین کا یہ مجموعہ جون ۲۰۱۱ء میں شہرزاد، کراچی سے شائع ہوا: ضخامت ۱۶۸ صفحات؛ سائز ۲۲×۱۴ اس م، مجلّد۔ کتاب میں درج ذیل مضامین شامل ہیں:

ا۔ ''پی کہاں''، ۲۔ ''میلہ گھومنی'' پر ایک نظر، ۳۔ ''لہو کے پھول''، ۴۔ افسانے کی تلاش (ایک سوال نامے کے جواب)، ۵۔ تخلیقی عمل، ۶۔ تقسیم اور اُردو افسانہ، ۷۔ آزادی کے بعد اُردو افسانہ: رجحانات اور مسائل، ۸۔ اُردو افسانے کا نیا منظر نامہ، ۹۔ عزیز احمد کے تاریخی افسانے (اوّل)، ۱۰۔ عزیز احمد کے تاریخی افسانے (دوم)، ۱۱۔ گم شدہ تحریریں، ۱۲۔ نصیر الدین احمد کے افسانے، ۱۳۔ سید رفیق حسین ۱۴۔ سید رفیق حسین : کچھ تحقیقی مباحث، ۱۵۔ ناول کی روایتی تنقید۔

(ج) افسانے

۹۔ سیمیا :

نیر مسعود کے افسانوں کا پہلا مجموعہ۔ اس کی اب تک تین اشاعتیں منظر عام پر آ چکی ہیں۔ پہلی بار یہ مجموعہ اُن کے اپنے دارے'' ادبستان : دین دیال روڈ، لکھنؤ سے ۱۹۸۴ء میں شائع ہوا؛ مطبوعہ نشاط پریس، ٹانڈہ : ضخامت ۲۳۲ صفحات : سائز ۲۲×۱۴ اس م، مجلّد؛ تقسیم کار: نصرت پبلشرز، لکھنؤ۔ دوسری بار بھی لکھنؤ سے ۱۹۸۷ء میں اس کی اشاعت ہوئی، ضخامت ۲۲۴ صفحات؛ تیسری بار یہ مجموعہ سلیم و ریاض کے اہتمام سے ۱۹۸۷ء ہی میں قوسین، لاہور سے شائع ہوا، ضخامت ۲۳۲ صفحات؛ سائز ۲۲×۱۴ اس م مجلّد۔ اس کتاب میں مقدّمے کے علاوہ درج ذیل پانچ افسانے شامل ہیں:

ا۔ اوجھل، ۲۔ نصرت، ۳۔ مارگیر، ۴۔ سیمیا، ۵۔ مسکن۔ شہنشاہ مرزا نے اس مجموعے میں شامل افسانوں کی پہلی پہلی تاریخ ہائے اشاعت اپنے مضمون ''نیر مسعود کے افسانے'(مشمولہ: ''تنقیدی تجزیے''، لکھنؤ، ۱۹۸۴ء) میں درج کی ہے جو درج ذیل ہیں:

''نصرت'' (جولائی ۱۹۷۱ء)، ''سیمیا'' (حصّۂ اوّل : ۱۹۸۷ء؛ حصّۂ دوم : ۱۹۸۲ء)، ''مارگیر'' (۱۹۷۸ء)، ''اوجھل'' (۱۹۸۰ء)، ''مسکن'' (۱۹۸۳ء)۔

۱۰۔ عطرِ کافور :

نیر مسعود کے افسانوں کا دوسرا مجموعہ۔ یہ بھی اب تک تین مرتبہ شائع ہو چکا ہے۔ پہلی بار اُن کے اپنے ادارے ادبستان، لکھنؤ سے ۱۹۹۰ء میں شائع ہوئی؛ ضخامت ۱۹۲ صفحات؛ سائز ۲۲×۱۴ س م، مجلّد مع گرد پوش۔ دوسری بار بھی لکھنؤ سے ۱۹۹۲ء میں اور تیسری بار آج کی کتابیں، کراچی کے اہتمام سے ۱۹۹۹ء میں بسلسلۂ ''کتب خانہ''؛ ضخامت ۱۶۲+۲ صفحات؛ سائز ۲۲×۱۴ س م، غیر مجلّد۔ اس مجموعے میں درجِ ذیل سات افسانے شامل ہیں:

۱۔ مراسلہ، ۲۔ جانوس، ۳۔ سلطان مظفر کا واقعہ نویس، ۴۔ جرگہ، ۵۔ وقفہ، ۶۔ عطرِ کافور، ۷۔ ساسانِ پنجم۔ ان میں سے ''جانوس'' کا سالِ اشاعت شہنشاہ مرزا (ایضاً) نے ۱۹۸۰ء تحریر کیا ہے۔

۱۱۔ طاؤس چمن کی مینا :

نیر مسعود کے افسانوں کا تیسرا مجموعہ۔ یہ اب تک دو مرتبہ شائع ہوا ہے۔ پہلی بار یہ کراچی سے ''آج کی کتابیں'' کے اہتمام سے ''کتب خانہ'' کے سلسلے کے تحت ۱۹۹۷ء میں شائع ہوا؛ ضخامت ۲۳۶+۴ صفحات؛ سائز ۲۱×۱۴ س م، غیر مجلّد۔ دوسری بار یہ مجموعہ لکھنؤ سے ۱۹۹۸ء میں شائع ہوا، ضخامت ۲۲۴ صفحات۔ اس میں درج ذیل دس افسانے شامل ہیں:

۱۔ بائی کے ماتم دار، ۲۔ اہرام کا میرِ محاسب، ۳۔ نوش دارُو، ۴۔ مُدبہ، ۵۔ رے خاندان کے آثار، ۶۔ تحویل، ۷۔ بَن بست، ۸۔ طاؤس چمن کی مینا، ۹۔ اکلٹ میوزیم، ۱۰۔ شیشہ گھاٹ۔

۱۲۔ گنجفہ :

نیر مسعو کا چوتھا افسانوی مجموعہ۔ یہ اب تک ایک ہی بار ۲۰۰۸ء میں شہرزاد، کرچی سے شائع ہوا: ضخامت ۲۲۸ صفحات؛ سائز ۲۲×۱۴ س م، مجلّد۔ اس میں درج ذیل گیارہ افسانے شامل ہیں:

۱۔ گنجفہ، ۲۔ بڑا کوڑا گھر، ۳۔ بادنما، ۴۔ علام اور بیٹا، ۵۔ جانشین، ۶۔ پاک ناموں والا پتھر، ۷۔ دستِ شفا، ۸۔ کتاب دار، ۹۔ مسکینوں کا احاطہ، ۱۰۔ دُنبالہ گرد، ۱۱۔ آزادیان۔

(د) خاکے

۱۳۔ ادبستان (شخصی خاکے) :

نیر مسعود کے شخصی خاکوں کا واحد مجموعہ شہرزاد، کراچی سے ۲۰۰۶ء میں شائع ہوا؛ ضخامت ۱۳۶

صفحات اور سائز ۲۲×۱۴ س م، مجلد۔ اس مجموعے میں درج ذیل خاکے شامل ہیں:

۱۔ رشید حسن خاں، ۲۔ ڈاکٹر کیسری کشور، ۳۔ شہنشاہ مرزا، ۴۔ احتشام صاحب، ۵۔ احتشام صاحب (شخصیت کے چند پہلو)، ۶۔ صباح الدین عمر، ۷۔ محمود ایاز، ۸۔ شمس الرحمن فاروقی، ۹۔ ادیبؔ کی ادبی شخصیت، ۱۰۔ اَدبستان، ۱۱۔ چراغِ صبح (ادیبؔ کی آخری علالت)، ۱۲۔ عرفان صدّیقی۔ کتاب کے شروع میں مصنف کی ''معذرت'' ہے جس میں اُنھوں نے واضح کیا ہے کہ یہ خاکے بجنسہٖ پیش کیے جا رہے ہیں، ان میں سے بعض میں اضافوں کی گنجائش موجود تھی لیکن فالج کی وجہ سے معذوری کے باعث اب ان پر نظرِ ثانی کرنا قریب قریب ناممکن ہے۔ یہ معذرت نامہ فروری ۲۰۰۵ء کا محررہ ہے۔

(ہ) غالبیات

۱۴۔ تعبیرِ غالبؔ :

یہ کتاب ایک ہی بار ۱۹۷۳ء میں ڈاکٹر نیر مسعود کے والد مسعود حسن رضوی ادیبؔ کے ادارے کتاب نگر، لکھنؤ سے شائع ہوئی، ضخامت ۲۰۸ صفحات۔ اس کے مشمولات درج ذیل ہیں (بحوالہ: ''غالبؔ ببلوگرافی'' از ڈاکٹر محمد انصار اللہ: دہلی، غالبؔ انسٹی ٹیوٹ، ۱۹۹۸ء، ص ۱۴۶):

۱۔ تفہیمِ غالبؔ پر ایک گفت گو، ۲۔ فکرِ غالبؔ، ۳۔ غالبؔ اور مرزا رجب علی بیگ سرورؔ، ۴۔ ''قاطع برہان''، ۵۔ عرفیؔ کا ایک شعر اور غالبؔ کی تشریح، ۶۔ تعبیرِ غالبؔ۔

ڈاکٹر نیر مسعود نے واضح کیا ہے کہ اُنھوں نے غور و فکر کر کے وقتاً فوقتاً غالبؔ کے جن شعروں کی شرح لکھ کر شائع کرائی، اس کتاب میں وہی تشریحات جمع کی گئی ہیں۔ یہ کُل بیس شعروں کی تشریحات ہیں (''ادبستان''، ص ۴۵)۔ اس کتاب کی دوسری اشاعت شہرزاد، کراچی سے متوقع ہے۔

(و) بچوں کا ادب

۱۵۔ سوتا جاگتا :

''الف لیلہ'' کے شہرزاد کی کہانی نیر مسعود صاحب نے بچوں کے لیے ڈرامے کے طور پر تحریر کی۔ اس کی واحد اشاعت لکھنؤ کے سرکاری ادارے اُتر پردیش اُردو اکادمی سے ۱۹۸۵ء میں ہوئی، سائز ۲۴×۱۸ س م، غیر مجلد۔

(ز) مرتبات

۱۶۔ دولھا صاحب عروجؔ :

یہ کتاب اُردو پبلشرز، نظیر آباد، لکھنؤ سے ایک ہی بار نومبر ۱۹۸۰ء میں شائع ہوئی؛ ناشر: مرزا امیر علی جون پوری؛ ضخامت ۱۶۸ صفحات؛ سائز ۲۴×۱۸ س م، مجلّد۔

سیّد خورشید حسن عرف دولھا صاحب عروجؔ؛ میر انیسؔ کے پوتے اور میر نفیسؔ کے بیٹے تھے۔ لکھنؤ کی آخری بہار کے مرثیہ نگار اور مرثیہ خواں تھے۔ ان سے متعلق کچھ قلمی اور غیر مطبوعہ تحریریں کتاب خانۂ ادیبؔ (مسعود حسن رضوی ادیبؔ) میں موجود تھیں جنھیں اس کتاب میں شامل کر دیا گیا ہے۔ مشمولات کی تفصیل یہ ہے:

۱۔ ''سوانح عمری عروجؔ'': از سیّد حسن رضا عرف چھمّن صاحب، ۲۔ ''مکتوب دولھا صاحب عروجؔ''، ۳۔ ''مکتوب دولھا صاحب عروجؔ''، بنام سیّد علی حامد حامدؔ جون پوری (بسلسلۂ تالیفِ تذکرۂ مرثیہ گویانِ اُردو)، ۴۔ اقتباسات ''عروجِ اُردو'': از دولھا صاحب عروجؔ، ۵۔ ''دولھا صاحب (ایک شاگرد کی یادیں)'': اقبال بہادر ترکمان شاگردِ عروجؔ کے ساتھ گفت گو۔

ان کے علاوہ مرتب ڈاکٹر نیر مسعود کا ''مقدمہ'' اور حواشی پر مشتمل ''ضمیمے'' بھی شاملِ کتاب ہیں۔ آخر میں مقدمے اور حواشی میں استعمال کی گئی ۴۸ کتب کی فہرستِ ''مآخذ'' چھ صفحات پر مشتمل ''اشاریۂ'' اسما بھی موجود ہے۔

مرتب نے اپنے مقدمے میں اعتراف کیا ہے کہ ''اس ترتیب میں تدوینِ متن کے تحقیقی اُصولوں کا زیادہ لحاظ نہیں کیا گیا ہے''، کیوں کہ: ''موجودہ متن کو تحقیقی سے زیادہ تعارفی نوعیت کا رکھنا مقصود تھا'' (ص ۱۸)۔ اس کے باوجود یہ واضح ہے کہ اس کتاب کا مواد عروجؔ کے معاصر مآخذ پر مشتمل ہے۔ گویا خاندانِ انیسؔ اور خصوصاً دولھا صاحب عروجؔ کے حالات وفن کے سلسلے میں یہ کتاب ایسے اہم مواد پر مشتمل ہے جسے نظر انداز کیا جانا ممکن نہیں۔

۱۷۔ دیوانِ فارسی میرؔ (نسخۂ رضوی) :

اس کی اشاعت علاحدہ کتابی صورت میں نہیں ہوئی۔ ڈاکٹر نیر مسعود کی یہ ترتیب مجلّہ ''نقوش''، لاہور کے میر تقی میرؔ نمبر ۳'' میں شائع ہوئی۔ یہ ''نقوش'' کا ۱۳۱واں شمارہ بابت اگست ۱۹۸۳ء ہے۔ اس شمارے میں ڈاکٹر نیر مسعود کی یہ ترتیب ص ۳۵ تا ۳۲۷ پر مشتمل ہے؛ سائز ۲۴×۱۸ س م، مجلّد۔

دیوان سے پہلے مرتب کا ''ابتدائیہ'' ہے جس میں اُنھوں نے واضح کیا ہے کہ یہ ترتیب دیوانِ میر فارسی کے نسخۂ مسعود حسن رضوی ادیبؔ، نسخۂ رضا لائبریری، رام پور اور جزوی طور پر نسخۂ ادارۂ ادبیاتِ اُردو، دکن کی مدد سے تیار کی گئی ہے۔ اُنھوں نے مزید بتایا کہ وہ اپنی ترتیب محض نسخۂ ادیبؔ سے تیار کرتے لیکن ڈاکٹر نثار احمد فاروقی نے انھیں اپنا مرتبہ نسخہ بھی مدد کے لیے دے دیا جو اُنھوں نے نسخۂ رام پور اور جزوی طور پر نسخۂ ادبیات کی مدد سے تیار کیا تھا۔ یوں مرتب کے بقول: دیوانِ میرؔ فارسی کی اس: ''ترتیب میں ڈاکٹر نثار احمد فاروقی کو بھی شریک سمجھنا چاہیے۔'' (''ابتدائیہ''، ص ۴۰)۔

دیوان کے بعد تین ضمیمے بھی شامل ہیں۔ ان میں سے پہلا ضمیمہ ''میرؔ کے نام مضمون فارسی اُردو شعر، منتخب کردہ مسعود حسن رضوی ادیبؔ'' پر مشتمل ہے، جب کہ ''اشاریۂ اشعار'' اور ''فرہنگ'' کے ضمیمے خود مرتب کے تیار کردہ ہیں۔

ڈاکٹر نیر مسعود کی ترتیب سے میرؔ کا یہ فارسی دیوان پہلی مرتبہ شائع ہوا۔ یہ اس ترتیب کی اہمیت کا کافی ثبوت ہے۔ ''نقوش'' کے مدیر محمد طفیل نے آخر میں ''اعتراف'' کیا ہے کہ ڈاکٹر نیر مسعود کا مخطوطہ پڑھ کر'' دیوانِ فارسی میرؔ'' کا ترتیب دینا قارئینِ میرؔ پر احسان ہے۔

۱۸۔ خطوطِ مشاہیر بنام سیّد مسعود حسن رضوی ادیبؔ :

اس کتاب کی واحد اشاعت ۱۹۸۵ء میں اُتر پردیش اُردو اکادمی، لکھنؤ سے ہوئی: ضخامت ۴۹۲ صفحات؛ سائز ۲۲×۱۴ س م، مجلّد۔ اس مجموعے میں ۱۲۸ مشاہیر کے ۳۴۰ خطوط شامل ہیں۔

شروع میں مرتب نے مسعود حسن رضوی ادیب کے حالات ''مکتوب الیہ'' کے عنوان سے لکھے ہیں۔ اس کے بعد تین صفحوں میں ''خطوطِ مشاہیر'' کے عنوان سے ان خطوط سے متعلق تشریحی مباحث قلم بند کیے ہیں۔ اس میں اُنھوں نے واضح کیا ہے کہ ادیبؔ صرف دو شخصیات: بیخودؔ موہانی اور یگانہؔ چنگیزی کے خطوط محفوظ رکھتے تھے، بقیہ خطوط محفوظ رکھنے کا اہتمام نہیں کرتے تھے، اس لیے بیش تر خطوط ضائع ہو گئے۔

باقی بچ رہنے والے خطوط میں سے منتخب خطوط اس مجموعے میں شامل کیے گئے ہیں۔
اس مجموعے کی خاص بات یہ ہے کہ موقع بموقع مکتوب نگاروں اور مکتوب الیہ کی دستی تحریروں کے عکس بھی شامل کیے گئے ہیں۔ مرتّب نے مختصر مگر ضروری حواشی لکھنے کا اہتمام بھی کیا ہے۔ کتاب کی کتابت دیدہ زیب ہے۔

۱۹۔ انتخابِ بستانِ حکمت :

یہ کتاب ابھی تک صرف ایک بار ۱۹۸۸ء میں اُتر پردیش اُردو اکادمی، لکھنؤ سے شائع ہوئی ہے؛ ضخامت ۱۰۴ صفحات؛ سائز ۲۲×۱۴ اس م، غیر مجلّد۔ کتاب کے شروع میں مرتّب کا ''مقدمہ'' ہے جس میں اُنھوں نے مصنّفِ کتاب گویا کے مختصر حالات اور ''بستانِ حکمت'' کے متعلّق ضروری باتیں اختصار سے بیان کی ہیں۔
کتاب میں شامل حکایتوں کے عنوان مرتّب نے خود قائم کیے ہیں۔ اس کتاب کی دوسری اشاعت اظہار سنز، اُردو بازار، لاہور سے ہو رہی ہے۔
معروف نثر نگار اور شاعر نواب فقیر محمد خاں گویا ملیح آبادی (جوشؔ ملیح آبادی کے دادا) کی مایۂ ناز تالیف ''بستانِ حکمت'' ہے جو حسین واعظ کاشفی کی فارسی کتاب ''انوارِ سُہیلی'' کا آزاد ترجمہ ہے۔ زبان و بیان کی ندرت اور مضامین کی رنگا رنگی کے باعث یہ کتاب رنگِ لکھنؤ کی نمائندہ نثری کتابوں میں شامل ہے۔ اس کی اہمیّت کے پیشِ نظر ڈاکٹر نیر مسعود نے اس میں شامل حکایتوں کا انتخاب اس کتاب میں مرتّب کیا ہے۔

۲۰۔ بزمِ انیسؔ (انتخابِ مراثیِ انیسؔ)

پیکجز لمیٹڈ، لاہور کے زیرِ اہتمام انیسؔ کے بارہ مرثیوں کا یہ مجموعہ ۱۹۹۰ء میں منظرِ عام پر آیا؛ ضخامت ۵۳۳+۴۴ صفحات؛ سائز ۲۴×۱۸ اس م، مجلّد۔ مشمولات یہ ہیں:
۱۔ مقدمہ از مرتّب، ۲۔ میر ببر علی انیسؔ (سوانح، مشتمل بر: (ا) حالات۔ (ب) ''انیسؔ'': زندگی نامہ [توقیت]۔ (ج)۔ ''حواشی'')، ۳۔ فہرست مراثی، ۴۔ شرفِ انتساب، ۵۔ اظہارِ تشکّر از افتخار عارف، ۵۔ انتخابِ مراثی۔ مرتّب نے کتاب کا انتساب ''راجہ صاحب محمود آباد محمد امیر احمد خاں مرحوم و مغفور کے نام''

کیا ہے۔ اپنے مقدمے میں مرتّب نے واضح کیا ہے کہ منتخب مراثی کی ترتیب وصحت متن میں مراثیِ انیس کے مطبوعہ مجموعوں کے علاوہ ''اُن مخطوطوں اور دستاویزوں سے بھی کام لیا گیا ہے جو انیسؔ کے فرزند میر خورشید علی نفیسؔ کے نواسے میر علی محمد عارفؔ کے خاندان میں موجود ہیں اور جن میں سے بعض خود انیسؔ کے ہاتھ کے مسودے معلوم ہوتے ہیں''۔ مرتّب نے کتاب میں شامل مرثیوں کی تعداد چودہ بتائی ہے، جب کہ کتاب میں کُل بارہ مرثیے شامل ہیں۔

''اظہارِ تشکّر'' میں افتخار عارف نے یہ مجموعہ ترتیب دینے پر مرتّب کا، اس کی پروف خوانی کے لیے کشور ناہید کا، ایما اور مالی تعاون کے لیے آصف علی کا اور طباعت کے لیے فیصل امام کا شکریہ ادا کیا ہے۔

۲۱۔ صدرنگِ سخن (میرؔ کا منتخب فارسی کلام مع ترجمہ) :

اس کی اشاعت علاحدہ کتابی صورت میں نہیں ہوئی، بل کہ انتخابِ کلام کا یہ سلسلہ قسط وار سہ ماہی ''اُردو ادب''، نئی دہلی میں ۲۰۰۳ء میں شائع ہوتا رہا۔ اس میں اشعار کا انتخاب ڈاکٹر نیر مسعود کا کیا ہوا ہے، جب کہ اس کا اُردو ترجمہ شریف حسین قاسمی نے کیا تھا۔

۲۲۔ شفاءالدولہ کی سرگذشت :

یہ کتاب بھی ایک ہی بار ۲۰۰۴ء میں اُتر پردیش اُردو اکادمی، لکھنؤ سے شائع ہوئی۔ ضخامت ۱۳۲ صفحات؛ سائز ۲۲×۱۴ س م۔ یہ اصل میں قدیم لکھنؤ کی ایک اہم شخصیت شفاءالدولہ حکیم سیّد افضل علی کی منظوم خود نوشت ہے۔ اس خودنوشت کا نام ''مثنوی قصۂ عبرت مزیلِ وحشت'' ہے۔

مرتّب نے دیباچے میں واضح کیا ہے کہ اس مثنوی کا قلمی نسخہ کتب خانۂ مسعود حسن رضوی ادیب میں محفوظ ہے جس سے اُنھوں نے نے یہ متن تیار کیا ہے۔ یہ مثنوی ۱۸۵۷ء میں مکمل ہوئی۔ دیباچے کے بعد ''حکیم شفاءالدولہ'' کے نام سے صاحبِ مثنوی کے تحقیقی حالات اور تصانیف کی تفصیل بیان کی ہے۔ اس کے بعد قصّے کی نثری ترجمانی بھی مرتّب کے قلم سے ہے۔ متن کے بعد مرتّب کے قلم سے حواشی،،۴۲'' ماخذوں کی فہرست'' اور اشاریۂ متنِ مثنوی ہے۔

اس سے قبل ڈاکٹر نیرؔ مسعود نے اس مثنوی کا متن، حواشی، مآخذ اور اشاریہ۔ سہ ماہی ''اُردو'' کے جنوری تا مارچ ۱۹۹۰ء کے شمارے (ص ۵ تا ۹۴) میں شائع کرایا تھا۔

۲۳۔ بچوں کی باتیں :

سیّد مسعود حسن رضوی ادیب کی یہ تحریریں ڈاکٹر نیر مسعود نے ترتیب دے کر ۲۰۰۴ء میں اُتر پردیش اُردو اکادمی، لکھنو سے شائع کرائیں۔

۲۴۔ حرفِ سودا :

مرزا محمد رفیع سوداؔ کے فارسی کلام کا یہ انتخاب بھی علاحدہ کتابی صورت میں شائع نہیں ہوا، بل کہ قسط وار سہ ماہی ''اُردو اَدب''، نئی دہلی میں کے دو شماروں میں بہ تفصیل، ذیل شائع ہوا:

۱۔کتاب ۳۲۸: اپریل تا جون ۲۰۰۵ء (پہلی قسط)، ۲۔ کتاب ۳۲۹: جولائی تا ستمبر ۲۰۰۵ء (دوسری اور آخری قسط) اس میں بھی اشعار کا انتخاب ڈاکٹر نیر مسعود کا کیا ہوا ہے، جب کہ اس کا اُردو ترجمہ شریف حسین قاسمی نے کیا تھا۔

۲۵۔ مرزا غالبؔ کے فارسی کلام کا یہ انتخاب بھی سہ ماہی ''اُردو اَدب''، نئی دہلی میں شائع ہوا۔ اس میں بھی اشعار کا انتخاب ڈاکٹر نیر مسعود اور اُن اشعار کا اُردو ترجمہ شریف حسین قاسمی نے کیا۔

(ج) تراجم

۲۶۔ ترجمہ حکیمِ نباتات (سرگذشتِ موسیٰ ژوران، ترکی) :

یہ ترجمہ ایک ہی بار ادارۂ فروغِ اُردو، لکھنؤ سے ۱۹۶۷ء میں شائع ہوا۔ ڈاکٹر نیر مسعود کی ابتدائی کتابوں میں یہ دوسری تالیف ہے۔

۲۷۔ کافکا کے افسانے (انتخاب و ترجمہ) :

فرانز کافکا کے تراجم پر مشتمل یہ کتاب پہلی بار ۱۹۷۸ء میں نیر مسعود کے اپنے ادارے ''ادبستان، لکھنؤ'' سے شائع ہوئی؛ ضخامت ۹۶ صفحات؛ سائز ۱۸×۱۲ س م، مجلّد مع گرد پوش۔ دوسری بار یہ مجموعہ ۲۰۰۹ء میں ''آج کی کتابیں''، کراچی کے اہتمام سے شائع ہوا؛ ضخامت ۸۰ صفحات، سائز ۲۲×۱۴ س م، غیر مجلّد۔ اس مجموعے میں کافکا کے بیس افسانے اور افسانچے شامل ہیں۔ مجموعے کے مشمولات کی تفصیل درجِ ذیل ہے:

کافکا (تعارف)، از نیر مسعود، تراجم: ۱۔ شکاری گریکس، ۲۔ گیلری میں، ۳۔ ایک قدیم مخطوطہ، ۴۔ پاس سے گذرنے والے، ۵۔ خانہ دار کی پریشانیاں، ۶۔ بے خیالی میں کھڑکی سے دیکھنا، ۷۔ حویلی کے پھاٹک پر

دستک، ۸۔ پل، ۹۔ بالٹی سوار، ۱۰۔ ایک عام خلفشار، ۱۱۔ ایک چھوٹی سے کہانی، ۱۲۔ دوغلا، ۱۳۔ لباس، ۱۴۔ قصبے کا ڈاکٹر، ۱۵۔ درخت، ۱۶۔ نیا وکیل، ۱۷۔ اگلا گاؤں، ۱۸۔ گیدڑ اور عرب، ۱۹۔ ریڈ انڈین ہونے کی خواہش، ۲۰۔ فیصلہ۔

۲۸۔ ایرانی کہانیاں (انتخاب و ترجمہ):

کتابی صورت میں اس افسانوی مجموعے کی ایک ہی اشاعت منظرِ عام پر آئی ہے۔ یہ ۲۰۰۲ء میں ''آج کی کتابیں''، کراچی کے اہتمام سے شائع ہوئی: ضخامت ۱۳۶ صفحات: سائز ۲۲×۱۴ س م، غیر مجلد۔ مشمولات کی تفصیل یہ ہے:

کہانیاں/افسانے: ۱۔ خواب (اسماعیل فصیح)، ۲۔ ولادت (اسماعیل فصیح)، ۳۔ بارش اور آنسو (بابا مقدم)، ۴۔ پنجرے (بابا مقدم)، ۵۔ مردہ سانپ (بابا مقدم)، کنکریٹ کے انباروں کے اُدھر (جمال میر صادقی)، ۷۔ ہوا کی ہوک (جمال میر صادقی)، ۸۔ بہائے عشق (شین پرتو)، ۹۔ فرانسیسی قیدی (صادق ہدایت)، ۱۰۔ بھکاری (غلام حسین ساعدی)، ۱۱۔ روضے والی (غلام حسین ساعدی)، ۱۲۔ چم چجڑ (فریدون تنکابنی)، ۱۳۔ بلّی کا خون (فریدہ رازی)، ۱۴۔ آقائے ماضی کے عجائب خواب (محسن دا مادی)، ۱۵۔ مرگ (منوچہر خسرو شاہی)۔ فارسی کہانی: ایک مختصر تعارف: از مترجم۔

(د) بچوں کا ادب

۲۹۔ بچوں کی باتیں:

اس کتاب میں ڈاکٹر نیر مسعود نے اپنے والد سیّد مسعود حسن رضوی ادیبؔ کی کہانیوں کا وہ مجموعہ مرتب کیا ہے جو اُنھوں نے بچوں کے لیے تحریر کی تھیں۔ یہ کتاب ایک ہی بار ۲۰۰۴ء میں اُتر پردیش اُردو اکادمی، لکھنؤ سے شائع ہوئی۔

متفرقات

۳۰۔ بچوں کی کہانیاں:

ڈاکٹر نیر مسعود کے خاکوں کے مجموعے ''ادبستان'' کے پس ورق پر نیر مسعود کی زیرِ طبع کتابوں کی فہرست درج ہے جس میں ''بچوں کی کہانیاں'' نام کی کتاب بھی شامل ہے۔

۱۔ ڈاکٹر خلیق انجم نے اپنے مضمون ''نیر مسعود: اُردو اَدب کی ایک معتبر شخصیت'' (مشمولہ: ''پروفیسر نیر مسعود؛ ادیب اور دانش ور''؛ نئی دہلی، ۲۰۱۱ء؛ ص ۹) میں دو کتابوں: ''سخنِ اشرف'' اور ''دیوان واجد علی شاہ اختر'' کا ذکر نیرّ مسعود صاحب کی کتابوں کے طور پر کیا ہے۔ یہ دونوں ایک ہی کتاب کے نام ہیں اور معلوم ہوتا ہے ان میں سے کوئی کتاب نیر مسعود صاحب نے مرتب نہیں کیں۔ وہ اپنے ایک مضمون ''واجد علی شاہ اختر'' (مشمولہ: ''منتخب مضامین''، ص ۵۶) میں لکھتے ہیں کہ لکھنؤ کی امیر الدولہ پبلک لائبریری'' اپنے ذخیرے سے واجد علی شاہ کے دیوانِ دوم ''سخنِ اشرف'' کا (مطبوعہ مطبع سلطانی، لکھنؤ) کا عکسی ایڈیشن'' شائع کر رہی ہے۔ معلوم ہوتا ہے کہ ڈاکٹر نیر مسعود نے اس کا دیباچہ یا مقدمہ لکھا ہوگا اور غلطی سے سمجھ لیا گیا ہوگا کہ اُنھوں نے دیوانِ اختر مرتب کیا ہے۔

۲۔ دیوانِ غالب جیبی: نیر مسعود صاحب نے ''احتشام حسین'' پر اپنے خاکے (مشمولہ: ''ادبستان'') میں بتایا ہے کہ بطور ناشر اُنھوں نے ''دیوانِ غالب'' (جیبی) شائع کیا تھا۔ اس کے علاوہ ''ادبستان'' کے نام سے اُن کا اپنا ذاتی اشاعت گھر اپنی رہائش گاہ کے پتے دین دیال روڈ، لکھنؤ میں واقع ہے، جس کی تمام مطبوعات خود نیر مسعود صاحب کی زیرِ نگرانی چھپی اور شائع ہوئی ہیں۔

نیرّ مسعود کے افسانوں کے تراجم

ڈاکٹر نیرّ مسعود ایک اہم اور کام یاب محقق کے ساتھ ایک منفرد اور کام یاب افسانہ نویس بھی ہیں۔ اُن کی تحقیقی تحریریں اپنے اپنے موضوع پر حرفِ آخر ہیں، لیکن اُن کی کسی تحقیقی تحریر کا کسی بھی غیر اُردو زبان میں ابھی تک کوئی ترجمہ منظرِ عام پر نہیں آسکا، البتہ اُن کے افسانوں کے متعدد تراجم انگریزی اور فرانسیسی زبانوں میں شائع ہو چکے ہیں۔ یہ تمام تراجم کتابی صورت میں شائع ہوئے ہیں۔ ان کی تفصیل درج ذیل ہے:

1. Annual of Urdu Studies; Wisconin, USA; Vol. 12: 1997

" Special Feature: The short stories of Naiyaer Masud"

edited by: Muhammad Umar Memon

اُردو کے اس مشہور مجلّے کا یہ بارھواں شمارہ مکمل طور پر نیرّ مسعود سے متعلق انگریزی تحریروں اور نیرّ مسعود

کے افسانوں کے انگریزی تراجم پر مشتمل ہے۔اس کے مشمولات کی تفصیل درج ذیل ہے:

1). Naiyer Masud: A Prefatory Note: by Muhammad umar memon (Short Stories)
2). Essence of Comhor: trn. by Moazzam Sheikh and Elizabeth Bell.
3). Sheesha Ghat: trn. by Moazzam Sheikh and Elizbeth Bell.
). Obscure Domains of Fear and Desire: trn. by umar memonJavaid Elazi & Muhammad
5). The Color of Nothingness: trn. by Muhammad Umar Memon.
6). Interregnum: trn. by Muhammad Umar Memon.
7). Ba'i's Mourners: trn. by Muhammad Umar Memon.
8). Lamentation: trn. by Muhammad Umar Memon.
9). Sultan Muzaffar's imperial Chronicler: trn. by Aditya Behl
10). The Myna from Peacock Garden: trn. by Sagaree Sengupta
11). Remains of the Ray Family: trn. by Aditya Behl
12). Nosh Daru: trn. by Shantanee Phukan
13). Ganjefa:
14). Glossary & Notes:
15). Appendix:
16). A Converstation with Naiyer Masud: Asif Farrukhi: trn. by Muhammad Umar Memon.
17). The Uneontected Master: An Out of Culture Experience of Naiyer Masud
Elazebeth Bell.
18). Once Below a Time: A Short Essay on Seemiya: Muhamamd Salim-ur-Rehman
19). The Fiction of Past and presnt: Zeno (Safdar Mir)
20). New Stories from an Old City: Muzaffar Ali Syed

2- Essence of Comphar

Compiled and edited by Muhamamd Umar Memon; Deli, 1998;187pp.

3- Snake Catcher: Stories:

Translated from the Urdu by Muhamamd Umar Memon; (1) 2006; (2) New Delhi, Penguine USA, Interlink Books, Books, 2006. 14x246pp.

نیر مسعود کی کہانیوں کا یہ دوسرا مجموعہ ہے جو کتابی صورت میں منظرِ عام پر آیا۔ اس مجموعے میں نیر مسعود کے

گیارہ افسانوں کے انگریزی تراجم شامل ہیں جو محمد عمر میمن نے کیے ہیں۔ ان میں سے دو کہانیاں اس سے

پہلے محمد عمر میمن کے رسالے Annual of Urdu Studies کے بارھویں خاص شمارے میں شائع ہوئی تھیں۔ اس مجموعے کے مشمولات درج ذیل ہیں:

1). Introduction (by the translator)

2). Obscure Domains of Fear and Desire

3). The Women in Black 4). Snake Cather

5). Resting Place 6). Ganjefa 7). Weather Vane.

8). Custody 9). Epistle 10). Lamentation 11). Allama nad Son 12). Teh Big Garbage Dump

13). Sources and Acknowledgments

14- Kamferin Tuoksu

اس عنوان سے نیر مسعود کی کہانیوں کا فرانسیسی ترجمہ بھی شائع ہوا۔ ڈاکٹر خلیق انجم کا بیان ہے کہ مریم ابوذہاب نے نیر مسعود کی سات کہانیوں کا فرانسیسی میں ترجمہ کیا جو پیرس سے شائع ہوا ["پروفیسر نیر مسعود: ادیب اور دانش ور"، ص ۱۰]۔ معلوم ہوتا ہے کہ یہ اسی ترجمہ کا ذکر ہے۔